الأدب ومذاهبه

تأليف

الدكتور محمد مندور

الطبعة الثالثة

ملتزم الطبع والنشر

مكتبة نهضة مصر ومطبعتها

الفجالة - مصر

الأدب ومذاهبه

تأليف

الدكتور محمد مندور

الطبعة الثالثة

ملتزم الطبع والنشر

مكتبة نهضة مصر ومطبعتها

الفجالة - مصر

دار الهنا للطباعة

مقدمة

لاشك أن الأدب العربى الحديث قد تأثر بالآداب الغربية تأثراً يفوق تأثره بالآداب العربية القديمة ، وذلك منذ أن أخذ العرب يتصلون بالعالم الغربى، سواء بواسطة المبشرين والمحتلين ورجال المال والتجارة الذين وفدوا إلى بلاد العرب ، أو بواسطة البعثات العلمية التى أرسلتها البلاد العربية إلى البلاد الغربية ، وأخيراً بواسطة أبناء العرب الذين نزحوا إلى المهاجر الغربية وكان هذا التأثر إما عن طريق الترجمة ، وإما عن طريق القراءة فى اللغات الأصلية للآداب الغربية. وربما كانت هذه الوسيلة الأخيرة هى أكثرها تأثيراً فى الأدب العربى الحديث ، لأن للآداب - كما هو معلوم - خصائص فنية وثيقة الاتصال باللغة التى تكتب بها، وهى فى الغالب تفقد هذه الخصائص عند الترجمة، كما يصعب فهمها وإدراك حقيقتها عند الحديث عنها حديثا نظريا إلى من يجهلون لغاتها الأصيلة .

كل هذه البديهيات تجعلنا نحرص على الحديث عن مذاهب الأدب الغربية التى أخذت تشيع فى أدبنا العربى المعاصر فيجاد أو يساء فهمها وبخاصة بعد أن لاحظنا أن كل حركات التجديد التى نشأت فى الأدب العربى المعاصر إنما تستمد فى الغالب وجيها من الآداب الأجنبية

ومما لا شك فيه أن اتجاهات الأدب الغربي ومذاهبه قد تغلغلت في الحضارة العربية المعاصرة بحيث أصبحت أو سوف تصبح جزءاً منها لا يقل أهميته في تكوينها عن العنصر الأدبي القديم الذي يتمثل في حركة البعث الضخمة التي قام بها العرب في العصر الحديث .

والواقع أن الأدب العربي المعاصر إنما قام على هذين الأساسين وهما : بعث الأدب العربي القديم ثم التأثر بالآداب الغربية والأخذ عنها . وإذا لاحظنا أن حركات التجديد المستوحاة من الآداب الغربية قد كتب لها دائماً الانتصار استطعنا أن نقدر الأهمية التي نعلقها على دراسة مذاهب الأدب الغربي التي أصبحت موجها رئيسيا لأدبنا المعاصر ، وهو توجيه لا ضير منه بل لعل فيه الخير كل الخير إذ أنه سيدخل أدبنا في تيار الأدب العالمي دون أن يفقدنا خصائصنا الروحية المميزة ، ودون أن يفقد أدبنا طابعه الخاص باعتباره مرآة لحياتنا العامة والخاصة . بل ودون أن ينفصل عن لغتنا التي ستظل مادته الأولية التي ينحت منها صوره وأشكاله ، والتي لا مفر لنا من أن نحتفظ بنصاعتها وأن نزيد من قدرتها على التعبير والإيحاء ، وذلك لأن المذاهب والاتجاهات الأدبية لا تمحو خصائص الشعوب وخصائص اللغات ، ولكنها توضح الأصول الفنية والأهداف الإنسانية والاجتماعية للأدب . وهي أصول وأهداف يمكن أن تنطبق على الحيوات

الخاصة والعامة المتباينة دون أن تمحو الخصائص المميزة لتلك الحيوات.
فإذا قال التفكير الأوربي الحديث مثلا إن من واجب الأدب أن يعالج مشاكل المجتمع فإن مثل هذا المبدأ يمكن أن يطبق على المجتمع المصري أو العراقي، كما يطبق على المجتمع الفرنسي أو الأمريكي مع احتفاظ كل مجتمع بخصائصه ومشاكله الخاصة ، ومع ذلك تعتبر كل هذه الآداب التي تصدر عن هذا المبدأ ، أدباً عالمياً موحد الاتجاه والأصول.

ما هو الأدب

على أن دراسة مذاهب الأدب الغربية تقتضينا أن نبحث أولا عن مفهوم ذلك الأدب عند الغربيين وعن فنونه العامة حتى نستطيع أن نفهم كيف تولدت منه وكيف انطبقت عليه تلك المذاهب وإلى اى حد يمكن أن تنطبق على أدبنا الحديث أو تؤثر فيه، وذلك بحكم التفاوت الكبير بين فهمنا التقليدى لمعنى الأدب وفنونه وفهم الغربيين له ثم استمرار تأرجحنا فى العصر الحديث بين المفهومين العربى والغربى وعدم استقرارنا حتى اليوم على مفهوم نهائى محدد .

والواقع أن المفهوم التقليدى للأدب عند العرب لم يتبلور قط فى تحديد فلسفى لهذا اللفظ . حتى إذا ابتدأت نهضتنا المعاصرة ، واخذنا نحدد معنى الأدب وفنونه فى مناهجنا الدراسية والثقافية استقر الرأى على تعريف سطحى ضيق يقول : إن الأدب هو الشعر والنثر الفنى ، أى نثر الخطب والرسائل والمقامات والأمثال السائرة ، ثم الأخذ من كل شىء بطرف !! وهذا تعريف لا يحدد للأدب أصولا ولا أهدافا اللهم إلا أن تكون الصنعة التى تظهر فى الشعر ثم النثر الفنى . وإن يكن البحث قد دار أحيانا حول كفاية هذه لتمييز الأدب عن غيره حتى رأيناهم يميزون مثلا بين الشعر والنظم ، ويخرجون النظم كألفية ابن مالك وغيرها من ميدان الشعر وبالتالى من ميدان الأدب .

هذا هو المفهوم السطحى الضيق لمعنى الأدب فى مناهجنا الدراسية والثقافية ولذلك بينما نرى الغربيين يعرفون الأدب فى نفس المجالات الدراسية بتعريف أوسع وأعمق ، فيقولون إن الادب يشمل كافة الآثار اللغوية التى تثير فينا بفضل خصائص صياغتها انفعالات عاطفية أو إحساسات جمالية وبذلك لا يميزون الأدب بالصنعة فحسب ، بل يميزونه بأثره النفسى الذى ينبعث عن خصائص صياغته ، وهذا الأثر هو الإنفعالات العاطفية والإحساسات الجمالية، وبهذا التمييز قد يخرج من الأدب التفكير العلمى الجاف والتفكير الفلسفى المجرد ، ولكنه لايخرج الكثير من الكتابات الفلسفية أو الاجتماعية أو التاريخية المصوغة صياغة أدبية كمحاورات أفلاطون أو تاريخ مشليه أو توسيديد ، التى تحمل من عوامل الإثارة، ومن الخصائص الجمالية ، ما يفرضها على كتب تاريخ الأدب ومناهجه .

ثم إن الغربيين لم يكتفوا بمثل هذا التعريف المدرسى بل راحوا يعرفون الأدب تعريفات فلسفية تحدد مصادره وأهدافه وأصوله ، وهى تعريفات كثيرة متنوعة ، كثيراً ماتختلف باختلاف مذاهب الأدب المتباينة وباختلاف وجهات النظر الفلسفية التى تصدر عنها تلك التعريفات .

ونحن وإن كنا لانستطيع إحصاء أو عرض كل تلك التعاريف إلا أننا نحرص على أن نورد ونناقش تعريفين من أكثر تلك التعاريف شمولا وانتشاراً عند أدباء ونقاد ومفكرى الغرب .

أما التعريف الأول فيقول بأن الأدب « صياغة فنية لتجربة بشرية » وليس من شك فى أن هذا التعريف بألفاظه أو بمدلوله العام قد انتشر عند دعاة التجديد وبخاصة فى الشعر فى العالم العربى الحديث ، فعنه يصدر المازنى والعقاد عند نقدهما لشوقى وحافظ وبخاصة فى كتاب « الديوان » . كما نجد مدلوله الواضح فى كتاب « الغربال » لميخائيل نعيمة ، وذلك فضلا عن مقدمات الدواوين العديدة التى نشرها أحمد زكى أبو شادى والعقاد والمازنى وغيرهم من شعرائنا المعاصرين .

والذى نلاحظه بوجه عام هو أن أدباءنا وخاصة شعراءنا المعاصرين قد فسروا عبارة التجربة البشرية بمعناها الضيق، فقالوا إنها التجربة الشخصية التى يجب أن يصدر عنها الشاعر ، وإلا كان شعره كاذباً ، وبذلك أدخلوا على الأدب وبخاصة الشعر مقاييس الصدق والكذب ، وفسروا الصدق بأنه ما كان صادراً عن تجربة شخصية ومعاناة حقيقية للأديب أو الشاعر ، وفسروا الكذب بالتصنع المفتعل الذى لا يستند إلى تجربة ، حتى ظن البعض أن موجبات الصدق تقتضى أن يصف الشاعر القطار والطائرة كما كان العربى القديم يصف الناقة وحمار الوحش .

والذى لا شك فيه أن هذا الفهم الضيق خليق بأن يضيق من مجال الأدب والشعر وأن ينضب موارده . كما أن معايير الصدق والكذب لا يمكن أن تصبح مرادفة للتجربة الشخصية أو انعدامها .

وذلك لأن الأدب لا يمكن أن يقتصر على العبارة عن التجارب الشخصية . كما أن الأديب ذا الخيال الخصب الخلاق أو ذا الملاحظة الدقيقة النافذة يستطيع أن يخلق بخياله تجارب بشرية قد تكون أعمق صدقا وأكثر غنى من واقع الحياة كما يستطيع بقوة ملاحظته أن يصوغ تجارب للغير يستمدها من محيطه الإنسانى ومع ذلك لا تقل صدقا ولا مشاكلة لواقع الحياة الإنسانية العام عن تجاربه الخاصة. وذلك لما هو معلوم من أن الخيال والملاحظة ، يستطيعان أن يلتقطا ملامح الحياة وخصائصها وأن يؤلفا بينها على نحو يكاد يكون خلقا للحياة وأشد مشاكلة لها من التجارب الشخصية .

وفى الحق إن مفهوم التجربة البشرية عند الغربيين أبعد ما يكون عن أن يقتصر على التجربة الشخصية ، وللأديب الفرنسى بيير لويس قصة رائعة تعالج مشكلة الخلق الفنى وفيها يعرض قصة فنان إغريقى قديم ، قيل إنه أراد أن يرسم لوحة زيتية لبروميثيوس، ذلك الإله الإنسانى الذى قالت الأساطير إنه سرق النار من جذوة الشمس وحملها إلى البشر فأثار بذلك غضب زيس كبير الآلهة، وعاقبه زيس الطاغية بأن شده إلى صخرة وأرسل إليه نسرا جارحا ينهش كبده بالنهار ثم يتركه أثناء الليل ، ليعود كبده إلى النمو من جديد ثم يعود النسر إلى النهش بالنهار . وأراد الفنان الإغريقى أن يصور الألم على وجه بروميثيوس فلم يجد سبيلا إلى ذلك إلا أن يستحضر عبدا وأن يأخذ فى كيه بالنار ليستطيع التقاط أمارات الألم التى تبدو على وجهه.

وبالرغم من أن لوحة الفنان قد جاءت رائعة روعة استطاع بفضلها أن يهدىء ثائرة الشعب الذى تجمع صاخبا عند ماعلم بتعذيب الفنان للعبد ، فبادر الفنان بإطلاع الجمهور الثـــائر على اللوحة فهدأت ثائرته ــ نقول بالرغم من نجاح الفنان عندما التقط صورته من الواقع إلا أن الأدباء والنقاد والمفكرين وفى مقدمتهم الكاتب الكبير «جورج ديهامل» لم يقروا بيرلويس كالم يقروا الفنان الإغريقى على مسلكه ، ولم يستسيغوا خاتمة قصته، وذلك لإيمانهم بفقر ذلك الخيال الذى يحتاج إلى توليد الألم بالفعل لكى يصوره .

والذى لا شك فيه أن ديهامل ومن ينحو نحوه من الأدباء والمفكرين قد أصابوا شاكلة الحق، وذلك لأنه من غير المعقول أن نطالب الأدباء والشعراء بأن يعيشوا كل تلك التجارب التى يصوغونها فى قصصهم أو أشعـــارهم وإلا لوجب أن نفترض أن أديبا عالميا كشكسبير أو بلزاك قد عاش حياة كل أولئك المجرمين والأفاقين والبخلاء والمستهترين الذين صور حياتهم فى مسرحياته أو قصصه، بل لوجب أن نجارى ذلك الوهم الخاطىء الذى يسيطر أحيانا على بعض الأدباء الناشئين ، فيدفعهم إلى الانحلال والعربدة والتسكع فى الحياة ، بحجة اكتساب التجارب الشخصية ، التى يظنون أن لا غنى لهم عنها لكتابة الأدب أو قرض الشعر .

والواقع أن التجربة البشرية التى يتطلبها الأدب الإنسانى الرفيع لا تقتصر على التجربة الشخصية . للأديب وإنما تشمل :

١ — التجربة الشخصية :

وهى تلك التى تسوقها للأديب أو الشاعر أحداث الحياة، على نحو ما نرى دستيوفسكى مثلا يقص ويحلل مشاعر المحكوم عليه بالإعدام وهو ينتظر تنفيذ الحكم ، أوعلى نحو مانرى موسيه يقص محنته وآلامه فى حبه العاثر لجورج صاند فهذه وأمثالها تجارب بشرية شخصية لاشك فى صلاحيتها لتغذية كل ملكة أدبية صادقة، وأما أن يفتعل الأديب أو الشاعر التجارب التماسا لتغذية ملكاته فهذا هو الإفلاس الفنى فضلا عن منافاته لأصول الاخلاق، التى لا تستحصد النفس ولا تقوى الملكات إلا بالتمسك بها وتحصين الروح بدروعها .

٢ — التجارب التاريخية :

وذلك لما هو معلوم من أن التاريخ معين لا ينضب لتجارب البشر أفراداً وأمما . وباستطاعة الأديب أو الشاعر أن يتخير من التاريخ ماشاء من تجارب يحيلها أدباً ، وذلك كما قال أرسطو — بأن يخرجها من الخصوص إلى العموم ، فهو لا يصور تجربة هذا الرجل أو ذاك كما وقعت فى التاريخ وإنما يصور تجربة كل رجل تحيط به نفس الظروف التى أحاطت بهذا الرجل التاريخى أو ذاك ، بحيث تصبح قصة إنسانية عامة يستطيع كل فرد أن يتصور فيها نفسه، أو نفس غيره إذا اتفقت الملابسات . وذلك دون التقيد بجزئيات التاريخ، والاكتفاء بالخطوط

العامة أو القيم الإنسانية الثابتة . بل إن من الأدباء مثل دوماس الأب مؤلف القصص التاريخية العديدة من تحلل من وقائع التاريخ قائلا «التاريخ امن يعرفه ؟! إن هو إلا مسمار أشجب فيه لوحاتى» والواقع أن للأديب الحق فى أن يعمل فى التاريخ خياله كما يعمله فى واقع الحياة المعاصرة كما أن له ألا يتقيد بجزئيات ما حدث فعلا وبيواعثه ، بل له أن يتصور كافة الممكنات وأن يتخير منها مايريد، وكل ذلك بشرط واحد وهو أن يكون من المعقول صدور مثل هذا الفعل أو ذاك من الشخصية التى يتحدث عنها ويحدد خصائصها الروحية ودوافعها الأخلاقية أو الإجتماعية . وعلى هذا النحو استطاع شكسبير أن يعيد خلق تلك الشخصيات الإنسانية الخالدة أمثال هملت ومكبث ويوليوس قيصر والملك لير وغيرها . وأن يفلت بها من إطار الواقع التاريخى الخاص إلى المجال الإنسانى العام .

٣ — التجارب الاسطورية :

وذلك لما هو معلوم من أن الأساطير الشعبية تتركز فيها غالباً تجارب الإنسانية البدائية . وهى تجارب تحدثنا عن موقف الإنسان من قوى الطبيعة ومن الآلهة الخيالية والكائنات الواقعية. وباستطاعة الأديب أن يلتقط منها مايشاء من التجارب البشرية ، وأن يتخذ منها هياكل لأدبه ، وذلك بشرط أن يكون خياله من القوة بحيث يستطيع أن يجسم رموزها أو أن يحيلها إلى كائنات بشرية تحس وتتألم وتفكر، وأن يتصور التجربة وينفعل بها ويفكر خلالها على نحو ما نرى شاعراً

كشينيه يتحدث عن الفتى الأسطورى الجميل « هيلاس » الذى قيل إنه بلغ من الجمال حدا حمل حوريات البحر على أن تضمه إلى صدرها الجميل ، وتغوص به تحت الماء حيث لقى حتفه . أو قصة « فتاة تارانت » التى زعمت الأسطورة أنها أبحرت فوق سفينة إلى خطيبها ، وبينما هى تعجب وتتأمل ملابس عرسها الضافية عبأت الريح تلك الملابس وطارت بالفتاة إلى أمواج البحر . بل وكما نرى أديباً كتوفيق الحكيم يتخذ من أسطورة بجماليون رمزا لتجربة بشرية عاتية تقص مأساة الفنان الذى يتأرجح بين جاذبية الحياة الحية وطغيان النزعة الفنية التى تريد أن تحتبسه فى محراب الفن ، فهذه وإن تكن أسطورة إلا أنها تمثل تجربة بشرية عاناها بلا شك الحكيم وغيره من رجال الفن ، وإن لم نستطع أن نقول إنها تجربة الحكيم الشخصية .

٤ — التجربة الاجتماعية :

وهى تلك التى يستقيها الأديب أو الشاعر من محيطه الاجتماعى أو الإنسانى المعاصر ، وهو فى تصويره لهذه التجارب يعتمد على الملاحظة والخيال كما يعتمد على قراءة ما صوره الأدباء الآخرون من تلك التجارب . وليس من الضرورى أن ينغمس فيها بشخصه لكى يحسن تصويرها فلربما كان نظره إليها عن بعد أدعى إلى تصويب ملاحظته وشمولها ، كما أنه قد يستطيع بخياله أن يتصور الواقع وأن يجسده على نحو يبرز الحقيقة فى قوتها ، فالأديب الحق يستطيع أن يتحدث عن آلام الحرمان ومشقات البؤس دون حاجة إلى أن يبلو فى نفسه أو فى غيره بالفعل هذا الحرمان

أو ذلك البؤس، كما أنه كم من محروم أو بائس يحس فى لحمه ودمه آلام ذلك البؤس والحرمان، ومع ذلك لا يستطيع أن يصوغ تجربته أدبا بل ولا أن ينظمها كلاما لأنه لا يملك القدرة الأدبية اللازمة لهذه الصياغة، أو لا يتمتع بالملكات النفسية اللازمة لها. وليس من شك فى أن ثقافة الأديب أو الشاعر العامة تسعفه أيما إسعاف فى صياغة التجارب الاجتماعية التى تحيط به حتى ليقول روسو. « إننا فى حاجة إلى كثير من الفلسفة لكى نستطيع أن نلاحظ ما نراه كل يوم ».

٥ — التجارب الخيالية :

وهذه التجارب تتصل اتصالا وثيقاً بوظيفة عامة من وظائف الأدب التى يتحدث عنها الأدباء والمفكرون المعاصرون ونعنى بها ما يسمونه بادخار الطاقة. وذلك لأنه إذا كان الأديب يتخذ من تجاربه الفعلية فى الحياة مادة لأدبه فهو أيضاً كثيراً ما يتخذ الأدب وسيلة لادخار طاقته، فالتجارب التى لا تمكنه ظروف الحياة من أن يعيشها نراه يتخذ الأدب وسيلة لكى يعيشها بالخيال. فالشاعر الذى لا تواتيه مثلا فرصة لكى يعشق ويحس العشق والغرام قد يستطيع بخياله أن يعيش هذه التجربة فى أدبه. وهنا قد نحس بمعنى الصدق والكذب فى مثل هذا الأدب. ولكنه فى الواقع ليس صدقا ولا كذبا، وإنما هو ضعف أو قوة فى الخيال وشدة ارتباط أو تراخ بين الخيال والمشاعر بحيث ينجح الأديب أو يفشل فى تصور التجربة البشرية وتجسيمها، ثم فى إثارة أو عدم إثارة مشاعره استجابة لقوته المخيلة. فإذا استطاع الخيال أن يجسم التجربة وأن يتصور فى وضوح

أحداثها ، وكانت مشاعره من القوة والتحفز بحيث تستجيب لخياله — أحسسنا فى أدبه بما نسميه الصدق إحساسا لا يقل قوة عما يمكن أن يثير فينا نفس الشاعر أو الأديب فيما لو تحدث عن تجربة واقعية : وليس من شك فى أن الأديب الذى يتحدث عن أشواق الروح لا يقل روعة وتأثيراً عن الأدب الذى يتحدث عن تجارب الماضى أو وقع أحداث الحاضر .

* * *

هذا هو مجمل المفاهيم التى ينطوى عليها معنى التجربة البشرية فى الأدب الحديث وفى هذه المفاهيم تتجمع مصادر ذلك الأدب ، وإن كانت تتفاوت فى تمييز فن أدبى عن غيره ، وأدب شاعر أو ناثر عن سواه ، وأهم هذا التفاوت ما يقوم بين الأدب الذاتى والأدب الموضوعى . وإذا كان مفهوم الأدب العام قد تأثر فى الأدب العربى المعاصر تأثراً كبيراً بفكرة التجربة البشرية فمن البين أن فهم معنى تلك التجربة قد تفاوت تفاوتا كبيراً عند أدبائنا المعاصرين حتى رأينا شاعراً كبيراً كخليل مطران لا يمنعه هذا الفهم الجديد لمعنى الأدب من أن ينحو فى شعره منحى موضوعيا ، فيتخذ للكثير من روائع قصائده موضوعا من تجارب البشر التاريخية أو مآسى المجتمع المعاصر . وأما تجاربه الشخصية فينكرها أو يسوقها فى تضاعيف تجارب الغير من القدماء أو المعاصرين . وذلك بينما نرى غيره من أدبائنا وخاصة الشعراء منهم يتمسكون بالتجربة الشخصية يفتنون فى صياغتها ويكادون يقصرون عليها شعرهم . بل ورأينا من القصاص الناثرين من

يجنح إلى التجربة الشخصية كالمازنى والعقاد بينما يوسع الآخرون مجال قصصهم حتى يشمل كافة أنواع التجارب التاريخية والأسطورية والمعاصرة وبذلك يغزر إنتاجهم وتتعدد ألوانه كما فعل تيمور والحكيم، بل وظهرت المسرحيات الشعرية والنثرية القائمة على تجارب بشرية تاريخية أو معاصرة ، وبذلك اتسع عندنا معنى الأدب وتعددت فنونه ، وأصبح يجارى الآداب الغربية الراقية .

هذا ، ومن الواجب أن نلاحظ أن أى أدب سواء أكان ذاتياً أو موضوعياً لايمكن أن يخلو من شخصية الأديب ، ومن طابعه الخاص ، الذى تتميز به عبقريته ، وفى الأدب الموضوعى تتركز شخصية الأديب وعبقريته المميزة فيما يسميه الأوربيون بالأسلوب style عندما نراهم يقولون «إن أسلوب الرجل هو الرجل نفسه» أو عندما يعرفون النقد الأدبى بأنه فن التمييز بين الأساليب . الأسلوب عندئذ لايقصد به فن الكتابة أو الخصائص اللغوية فحسب ، بل يقصد به أيضاً منهج الكاتب فى معالجة موضوعه ونوع الانفعالات أو التأثرات العقلية والعاطفية التى يتلقاها عن التجربة البشرية التى يعرضها ، فيقال إن هذا الكاتب أو ذاك عقلى الأسلوب أو عاطفيه ، كما يقال إنه واقعى أو مثالى ، وإنه شاعرى أو ساخر ؛ كما تختلف تأثراته وتختلف وسائل تعبيره عن تلك التأثرات ، فمنهم من يفصح عنها ومنهم من يكتفى بترتيب وقائع التجربة البشرية التى يصوغها ، أو تلوينها على نحو يفصح عن أسلوبه الخاص فى النظر إلى الحياة وإلى الطبيعة وحكمه عليها أو مشاركته الوجدانية لها . وفى كل هذا ما يفسح

المجال للعنصر الشخصى الذى يتسرب خلال الموضوع ويميز أديبا عن آخر مهما كان الأدب موضوعيا ومهما توارت عنه ذات الكاتب وبعدت التجربة المصوغة عن حياته الشخصية ، وإن ظل الأدب الموضوعى مختلفا بطبيعته عن الأدب الذاتى وظلت التجارب الشخصية مختلفة عن غيرها من التجارب التاريخية أو الأسطورية أو الاجتماعية .

* * *

هذا هو أحد التعاريف الشائعة عن الأوربيين عن الأدب وهو تعريف يتضح مما سبق مبلغ ما يحمل فى طياته من أصول الأدب العامة ومصادره وأهدافه .

* * *

وهناك تعريف ثان للأدب لا يقل شيوعا عن التعريف السابق وهو لا يصب اهتمامه على هياكل الأدب العامة وموضوعاته الكلية كالتعريف السابق ، بل يصبها على خيوط الأدب الدقيقة التى يتكون منها نسيجه .

يقول ذلك التعريف : « إن الأدب نقد للحياة » وكلمة نقد Criticism فى هذا التعريف تستعمل بمعناها الاشتقاقى فهى مأخوذة من الفعل اليونانى Crino ومعناه « يميز » فكلمة النقد الأوربية معناها إذن هو تمييز العناصر المكونة للشىء الذى ننقده ، وليس معناه الأصلى تقييم ذلك الشىء والحكم بجودته أو رداءته . وإذ كان

هناك مجال للتقييم ، فإنه يأتى تابعا للتمييز بين العناصر المختلفة ، ووصف أو تحليل كل عنصر وتحديد أهميته فى النسيج العام .

وعلى ضوء هذا الفهم لكلمة النقد نستطيع أن ندرك المقصود من تعريف الأدب بأنه نقد للحياة . وهو تعريف لا يتعارض مع التعريف السابق بل لعله يكمله ، وذلك لأنه إذا كان منوال الأدب ينصب لكى ينسج تجربة بشرية فإن عملية النسج يجب أن تقوم على نقد دقيق لخيوط ذلك النسيج وتمييز ألوانها ودرجة سمكها وقوة أو ضعف صلابتها ، ثم تحديد موقعها فى رقعة النسيج ومدى انسجامها أو تنافرها مع الخيوط الأخرى ، ثم فى النهاية وقع كل خيط وتأثيره على نفسية الناسج وبالتالى على نفسية الغير الذين قد يشاهدون الرقعة المنسوجة .

ومن البديهى أن عبارة « نقد الحياة » تشمل نقد حياة الأديب الخاصة وحياة غيره من الأفراد كما تشمل حياة المجتمع بل وحياة الإنسانية كلها . وبذلك يتسع هنا أيضا مجال الأدب فيشمل الأدب الذاتى والأدب الموضوعى على السواء ، بل لعله يزداد اتساعا عنه فى التعريف الأول ، وذلك لأن الحياة أعم وأشمل من التجارب البشرية ، وقد يمتد معناها إلى ماوراء العالم المحسوس من مجردات . كما أن مدلول الحياة لا يرفض أن يضم مابعد الحياة من مصير بل وما يحيط بتلك الحياة من معضلات ومشاكل كالقوى الإلهية وقوانين الطبيعة الجبرية ، وإطارى الزمان والمكان وما يجرى بين عنصر الحياة وبين كل هذه القوى والكائنات من صراع أو تآلف . وإنه وإن يكن هذا التعريف بالمعنى الذى ذكرناه

يغلب فى الأدب منهج التحليل والكشف عن عناصر الحياة المختلفة إلا أنه مع ذلك لا ينحى منهج الالتزام فى الأدب وهو ذلك المنهج الذى يتطلب من الأديب أن يصدر أحكاما صريحة أو ضمنية على عناصر الحياة المختلفة ، وألا يقف عند عملية التمييز والتحليل والكشف بل يعدوها إلى مرحلة الغربلة والدفع ، وذلك لكى يساهم فى تطوير نفسه أو مجتمعه أو الإنسانية كلها . وهنا يتسع المجال لأدب الكفاح والتوجيه ونشر الوعى والتمهيد للحركات الإصلاحية الكبرى بل للثورات العارمة . وعلى هذا النحو يفسر لنا هذا التعريف كيف أن الأدب يمهد للثورات من حيث أنه نقد للحياة ، ولكنه لا يعاشرها ولا ينمو أثناء اندلاع لهيبها إذ يكون قد أدى مهمته ولم تعد أمامه حياة مستقرة أعيد تكوينها نهائيا على أسس جديدة بحيث يستطيع الأدب أن يعود إلى نقدها وتمييز خطوطها أو تقويمها ، ليدفع إلى تطورها من جديد على نحو يساير ركب الإنسانية العام الذى لا ينى عن الحركة إن لم نقل عن التقدم المطرد .

* * *

وهكذا يوضح لنا هذا التعريف مهمة الأدب وعمله الرئيسى كما يوضح لنا أهدافه على نحو ما وضح التعريف السابق مصادره وهيا كله العامة .

فنون الأدب

لا يزال الأدب ينقسم كما قال العرب القدماء إلى شعر ونثر وإن تكن الفنون التى تنطوى تحت كل قسم تختلف اختلافا بينا عند الغربيين عنها عند العرب .

فالنثر — فى تقاليد الأدب العربى — لا يدخل فى مجال الأدب إلا إذا كان نثراً فنيا ، أى فى الغالب نثراً مصنوعا كنثر الرسائل والخطب والمقامات ، وذلك بينما يشمل النثر الأدبى عند الغربيين الكثير من الكتابات الفلسفية والتاريخية والاجتماعية فضلا عن النثر بمعناه الضيق ، الذى يشمل القصة والأقصوصة والمقالة والتراجم والمسرحيات . وهو أدب أخذنا نحتذيه منذ نهضتنا المعاصرة حتى وجدت لدينا كل الفنون النثرية ، بينما اختفت فنون النثر العربى القديمة كالمقامة وما إليها ، بعد أن تحلل نثرنا الحديث من الصنعة اللفظية التى كانت عماد تلك الفنون القديمة .

وأما الشعر فقد ميز الأوربيون فى مجاله — منذ عصر الإغريق القدماء — ثلاثة فنون كبيرة لكل منها خصائصه وأهدافه وهى : شعر الملاحم ، والشعر التمثيلى ، والشعر الغنائى . وذلك بينما لم يعرف العرب فى مجال الشعر غير فن واحد هو الفن الغنائى حتى إذا اتصلنا بالغرب ودرسنا آدابه وتبينا فيها تلك الفنون المختلفة أخذنا نحاكيها ، كما فعلنا فى مجال النثر الأدبى ، وذلك بينما كانت بعض تلك الفنون

الشعرية الكبيرة قد انقرضت فى الغرب أو أخذت سبيلها نحو الانقراض ، وحل النثر محل بعضها كالشعر التمثيلى . فى حين مات البعض الآخر ولم يعد يستطيع الحياة بعد أن تطورت الإنسانية وأصبحت عاجزة عن أن تأتى فيه بمثل ما أتى الشعراء القدماء فى فجر الإنسانية ، ونعنى بذلك شعر الملاحم . وكأننا بذلك نود أن نعود فنمر بجميع المراحل التى اجتازها الأدب فى الغرب ، وذلك بدلا من أن نجارى تطور الإنسانية العام ، فندرك أن الشعر أوشك أن يصبح اليوم مقصوراً على الفن الغنائى ، وأن التجديد والإبداع فى الشعر إنما يتركز اليوم فى هذا الفن ، وأن معارك الشعر الأدبية إنما تدور عند الغرب فى العصر الحديث حول وسائل وأهداف ذلك الفن الغنائى .

ومع ذلك فإنه بالرغم من تطور فنون الأدب على النحو الذى ذكرناه فإنه لا يزال من الأهمية بمكان أن نوضح ونتفهم أصول وأهداف كل فن من هذه الفنون لكى نستطيع فهم مذاهب الأدب المختلفة ومدى انطباقها أو تأثيرها فى كل من هذه الفنون كما ندرك أسباب نجاح كل مذهب فى السمو بأحد تلك الفنون دون الفنون الأخرى على نحو ما سنلاحظه من أن المذهب الكلاسيكى مثلا قد أدى إلى تفوق الشعر التمثيلى تفوقا لم يستطع أن يلاحقه أو يدنو منه الشعر الغنائى عند الكلاسيكيين ، وذلك بينما نلاحظ على العكس أن الرومانسية قد أنتجت شعراً غنائيا يبز فى قيمته الإنسانية والفنية الشعر التمثيلى الذى أنتجه الرمانسيون ، وكل هذا بينما فشل شعر

الملاحم عند الفريقين بل عند جميع المحدثين .

أما شعر الملاحم فقد ازدهر فى فجر الإنسانية وهو الشعر الذى يقص أنباء المعارك والبطولة والأبطال على نحو ساذج خال من التعقيدات العقلية والفنية ، حتى ليظن أن الملحمتين اللتين تعتبران المثل الأعلى لهذا الفن وهما الإلياذة والأودسا لم يبتكرهما شاعر بعينه ، وإنما ابتكر أجزاءهما المختلفة شعــــراء شعبيون متعددون . ثم جاء هوميروس — إذا سلمنا بصحة وجوده التاريخى — فوعى فى ذاكرته كل تلك الأجزاء ، ولربما أضاف إليها أجزاء من ابتكاره ثم أخذ يجوب بلاد اليونان ومعه قيثارة ، أو ربابة ، منشداً على نغماتها تلك الأشعار الرائعة بما فيها من سحر البساطة ونضرة الجمال الذى يشبه جمال الطفولة ، حتى إذا جاء القرن الخامس قبل الميلاد رأى بيزستراتس حاكم أثينا أن يؤلف لجنة من الشعراء والأدباء لتدوين هاتين الملحمتين حفظا لهما من الضياع . ولما كان الخيال الشعبى قد احتفظ بذكرى هوميروس الشاعر الضرير وتوارثت الأجيال أنباء شهرته الذائعة ، فقد نسبت الملحمتان إليه . وهما تقصان بعض أحداث تلك الحرب الضروس التى نشبت فيما بين القرنين العاشر والثانى عشر قبل الميلاد بين بلاد اليونان ومملكة طروادة فى آسيا الصغرى ، نتيجة لخطف باريس أحد أمراء طروادة لهيلانة زوجة منيلاوس الملك اليونانى ، أثناء رحلته البحرية إلى بلاد اليونان . ولما كانت اللغة

اليونانية عندئذ موحدة المستوى، ولم تكن هناك لغة عامية وفصحى، كما كانت أوزان الشعر وأصوله موحدة ، فإن هذا الشعر لم يعتبر شعبياً بالنسبة إلى غيره من الشعر الثابت النسبة لشعراء معينين ، بل على العكس اعتبر التراث الأدبي الأول عند اليونان ، حتى رأينا شعراء التمثيليات يعترفون بأن مسرحياتهم ما هى إلا فتات تساقط من مائدة هوميروس .

وسار الزمن سيرته وأخذت الثقافة تنمو ، وبنموها أخذت الطبيعة الإنسانية تتعقد وتبتعد عن الطفولة الأولى كما أخذت أصول الفن الأدبي — وبخاصة الشعر — هى الأخرى تتعقد ، وتبدأ فيها بوادر الصنعة اللفظية . ومع ذلك استطاع فرجيل شاعر الرومان أن يضع لبنى وطنه ملحمتهم وهى الإنيادة ، التى تقص أنباء جدهم الأعلى البطل إينوس وتأسيسه لمدينة روما وما كان له من معارك ومغامرات فى هذا العالم بل وفى العالم الآخر أيضاً . وبالرغم من براعة فرجيل الفنية ونمو ثقافته وتفكيره ، فإن أدباء العالم كله لا يزالون يؤثرون الإلياذة والأودسا على الإنيادة ، وذلك لسحر بساطتها وجمال شعرها التلقائى .

وفى العصور الحديثة حاول عدد من الشعراء فى اللغات المختلفة ابتداء من عصر النهضة حتى القرن التاسع عشر كتابة ملاحم، ولكنهم فشلوا جميعاً وطوى الزمن ملاحمهم فى جوف أمواجه ، ولم تعد الإنسانية تقرأ وتعجب إلا بالملاحم القديمة كالإلياذة والأودسا

والإلياذة في الغرب والمهابرتا والرامايانا في الهند والشاهنامة في فارس .

والواقع أن الآداب الفنية في العصر الحديث قد تركت فن الملاحم للآداب الشعبية ، بل باستطاعتنا أن نلاحظ ان العصر الحديث قد أخذت تختفي منه أيضاً الملاحم الشعبية، وذلك باختفاء شعراء الربابة المتجولين بعد أن تطورت الإنسانية وتعددت لديها وسائل التسلية الآلية كالراديو وغيره بل وبعد أن تعقدت الطبيعة البشرية بنمو الثقافة والتفكير الوضعي وانقضاء روح الطفولة الغضة بين البشر .

وهكذا نستطيع أن نسجل أن فن الملاحم انتقل بعد العصر القديم من الأدب الفني إلى الأدب الشعبي ، ثم انتهى به الأمر إلى الاختفاء فلم تعد الإنسانية تبتكر ملاحم جديدة ، وإن ظلت تطرب للملاحم القديمة فنية كانت أو شعبية ، بحيث يتضح لنا أن محاولة بعض شعرائنا المحدثين كتابة ملاحم إنما هو ضرب من المجازفة ، الذي يتنافى مع حقائق الأدب المعاصر بل وحقائق النفس الإنسانية ، وما نظن أن أحداً منهم يستطيع أن يهيء في نفسه تلك الطفولة الغضة والسذاجة الساحرة التي يكمن فيها جمال الملاحم القديمة .

هذا والملاحظ أن الملاحم كانت تتناول معارك وبطولة الماضي السحيق الذي جعل منه الخيال الشعبي والرواية الشفوية ما يشبه الأساطير وخوارق الأمور ، والعالم الآن لم يعد يخترع أساطير ، كما أن اختراع الكتابة وتدوين التاريخ لم يعودا يسمحان بتحويل أحداث

الماضى إلى خوارق وأساطير ، ومن باب أولى أحداث الحاضر ، بحيث يستطيع أحد شعرائنا المعاصرين أن ينظم قصيدة قصصية أو حماسية طويلة عن حرب فلسطين مثلا ، دون أن نستطيع إدخالها فى فن الملاحم الذى تميز بخصائصه المحددة ، التى لم يعد يجهلها أحد من عامة الأدباء والدارسين فى الغرب .

هذا وقد ترجم سليمان البستانى إلياذة هوميروس شعراً عربياً ، وكتب لها مقدمة ضخمة عن الشعر ونشأته وفنونه وأوزانه، لكننا نلاحظ أن هذه المقدمة هى التى تقرأ اليوم أكثر مما تقرأ الترجمة، وذلك لجهامة الأسلوب الذى استخدمه ، وبعده عن سحر وسذاجة الأصل اليونانى ، كما ترجمت هى وغيرها من الملاحم القديمة إلى كافة اللغات الأوروبية الحية . ومن بين تلك التراجم الشعرية والنثرية ما يقارب الأصل فى جماله ، ولكنه لا يلحق به ، ومع ذلك فباستطاعة القارىء لترجمة إنجليزية أو فرنسية ـــ فضلا عن الأصل اليونانى ـــ أن يتبين عناصر السحر فى تلك الملاحم ، وملامح تلك السذاجة الغضة التى تنفتح لها النفس . فهوميروس مثلا لا نراه يستقصى وصفا ولا يحلل نفسا بشرية أو موقفا إنسانيا ، بل يقذف بصفة أو بلون فى صورة عابرة ومع ذلك يوحى بأسمى خصائص الجمال أو أقوى عناصر التأثير ، فهو مثلا يتحدث عن هيلانة مثال الجمال الأعلى التى كانت السبب فى نشوب الحرب بين طروادة وبلاد اليونان ، كما يتحدث عن أندروماك زوجة هكتور التى سبت الرجال بجمالها ، ومع ذلك لا يصف جمال هيلانة إلا

بصفة واحدة يلصقها باسمها وتتكرر نفس الصفة مع الإسم كلما جرى فى شعره ، وهذه الصفة هى « عمق الحزام » فإسم هيلانة لا يرد إلا مردفاً بقوله « هيلانة ذات الحزام العميق» وأندروماك لا يرد اسمها إلا مردفاً بصفة لا تتغير وهى « ذات الذراع الأبيض» وأما مادون ذلك من مواضع الفتنة والجمال عند هيلانة أو أندورماك فذلك مالا يشير إليه هوميروس مكتفياً بتكرار إسميهما مردفاً بكل منهما الصفة الخاصة به بحيث يولد فينا هذا التكرار إحساساً عميقاً بالجمال، ويطلق هذا الإحساس العنان للخيال لتصور ما شاء من مواضع الفتنة والجمال .

وأما عن فن هوميروس الخاطف فى تصوير الحالات النفسية المعقدة بواسطة صور حسية خاطفة ، دون تمهل عند التحليل النفسى أو الأخلاقى المعقد، فلسنا نجد له مثلاً خيراً من موقف إنسانى شعرى رائع صوره هوميروس فى الأغنية الرابعة من الإلياذة، حيث قص قصة وداع هكتور بطل طروادة لزوجته الجميلة المحبوبة أندروماك ذات الذراع الأبيض، قبل انطلاقه إلى المعركة التى لقى فيها حتفه. ولم تكن أندروماك تجهل خطورة تلك المعركة التى كان زوجها سيلقى فيها أخيل بطل اليونان ، « أخيل ذا القدم الخفيفة» ، وتشفق عليه من الموت الذى يتهدده ، ومع ذلك لا تريد أن تنال من شجاعته ومن ثقته بنفسه بإظهار الجزع ، فهى تتجلد ، ولكن الجلد يخونها عندما يتناول أخيل من بين ذراعيها إبنهما الصغير لكى يقبله ثم يرده لأمه. وفى هذه اللحظة الحاسمة تظهر قدرة هوميروس الخارقة رغم بساطتها

وانحصارها فى صورة حسية لقطتها ريشته، فجمعت فيها كافة العواطف والانفعالات التى كانت تصطرع فى نفس أندروماك فى هذه اللحظة الخاطفة . وهذه الصورة هى قوله « ورد إليها هكتور الطفل فتلقته بابتسامة تبللها الدموع » .

وأما عن خصائص الصياغة الشعرية فقد انفرد فيها أيضاً هوميروس بوسائل تلقائية ساذجة هى مع ذلك غزيرة الشاعرية . ومن أبرز تلك الخصائص استخدامه لنوع من الصفات التى يسميها النقاد المحدثون بصفات الماهية Epithètes de nature . وبيان ذلك أن الصفات فى كافة اللغات ليست كما نظن مجرد أدوات لتمييز شىء عن آخر مثلما نقول رجل أبيض لنميزه عن الرجل الأسود أو الأصفر، وإنما هناك نوع آخر من الصفات لا تستخدم للتمييز بل تستخدم لإظهار الماهية ، أى أنها صفات ملازمة لطبيعة الشىء الموصوف مثل قولنا مثلا: الله الخالد الباقى ، فصفتا الخالق والباقى لا تستخدمان هنا لتمييز إله خالد باق عن إله غير خالد ولا باق، وإنما تستخدمان لإظهار طبيعة أو ماهية الله . وقد أحس هوميروس بهذه الحقائق اللغوية فأكثر من استخدام صفات الماهية التى تكسب شعره قوة وجمالا ساذجاً كقوله « البحر المائى » أو أمثالها .

وأما فن الأدب التمثيلى فقد كان يصاغ هو الآخر عند اليونان الأقدمين شعراً سواء منه المآسى والملاهى . بل وكان يجمع فيه بين الشعر والغناء والموسيقى والرقص حيث نرى أجزاء المسرحية الإغريقية

القديمة تتكون من مشاهد حوارية وأغنيات للجوقة ، مصحوبة بحركات من الرقص البدائى ، متعاقبة الواحد بعد الآخر حتى نهاية المسرحية. وعندما بدأت حركة البعث الأوروبى فى القرن الخامس عشر ، وعاد الأوربيون إلى الأدب الإغريقى القديم يحتذونه بل ويستمدون منه موضوعات مسرحياتهم — رأيناهم فى أول الأمر يجمعون فى المسرحية بين الحوار وبعض المقطوعات الغنائية . ولكن هذا النوع من المسرحيات لم يدم طويلا ، فلم تلبث الكلاسيكية أن تكونت . وفيها انفصل فن التمثيل القائم على الحوار عن الغناء ، وإن ظلت المسرحيات الجدية والهزلية تنظم شعراً . وإذا كانت الآداب الأوربية قد شهدت بعد ذلك محاولات للعودة إلى الجمع بين الحوار والغناء فى المسرحيات كالفودفيل فى بعض مراحلها التاريخية فإن التطور النهائى قد انتهى إلى الفصل بين المسرحيات الغنائية والمسرحيات التمثيلية فصلا نهائياً ، حتى أصبحت المسرحيات الغنائية الموسيقية كالأوبرا ، والأوبرا كوميك والأوبريت لا تدخل الآن فى الأدب وتاريخه ، وإنما تدخل فى الموسيقى وتاريخها ، باعتبار أن العنصر الموسيقى هو الذى يطغى عليها ويعطيها كل قيمتها الفنية ، بينما يضمر فيها الحوار وتضمر قيمة التمثيل وتصبح قيمتها ثانوية ، إلى حد أن نرى الكثير من المشاهدين يستمعون إلى أوبرا أو أوبريت مكتوبة بلغة لا يعرفونها ، ومع ذلك لا يكادون يفقدون شيئا من المتعة الفنية المنبعثة عنها. وتنوعت المسرحيات الغنائية فأضاف بعضها الرقص إلى الموسيقى والغناء وأضاف البعض الآخر

أجزاء من الحوار التمثيلي إلى الغنـاء الذى يظل دائما وسيلة الأداء الغالبة .

ومنذ أن انفصل الغناء عن الحوار التمثيلي ، كان من الطبيعى أن يتطور هذا الحوار وأن يتجه نحو النثر بدلا من الشعر ، حتى رأينا بعض الرومانتيكيين من كبار الشعراء كألفريد دى موسيه نفسه يؤثرون النثر لكتابة مسرحياتهم . وباستمرار تطور الأدب التمثيلي واتجاهه نحو الواقعية وظهور ما يسمى بالدراما الحديثة ، أخذ النثر يطغى على الشعر فى لغة المسرح بحيث يندر فى العصر الحديث أن تجد أدباء كباراً يكتبون مسرحيـات شعرية . وإذا كنا نجد مثلا فى فرنسا المعاصرة إدمون روستان ونفراً قليلا غيره ممن يكتبون مسرحيات شعرية ، فإننا نجد أن الأغلبية الساحقة من الأدباء المعاصرين يكتبون مسرحياتهم نثراً . ولا غرابة فى ذلك فالشعر متاع الخواص كما أن لغته وقيوده تبعد بالحوار عن الطبيعية المطلوبة ، وكثيراً ما تؤدى إلى ضعف الحركة الدراماتيكية وإلى تغلب النزعة الغنـــائية أو الخطابية على الحوار ، وتمنعه عن الغوص وراء الحقائق النفسية أو المفارقات الدقيقة فى مبادىء الأخلاق ومواضعات المجتمع ، وبخاصة بعد أن أخذت الدراما الحديثـة تحل محل التراجيديا القديمة ، ولم تعد تقتصر على اختيـار شخصيـاتها من بين الملوك والأمراء والأبطال وأعلام المجتمع ، بل أخذت تعرض مآسى عامة الناس وتختار من بينهم شخصياتها كما نشاهد مثلا عند برنارد شو .

وإذا كان بعض كبار شعرائنا المعاصرين كشوقى وعزيز أباظه قد كتبوا بعض المسرحيات الشعرية ؛ فإن محاولتهم قد استهدفت للكثير من النقد رغم قوة الشاعرية كما أن نجاحها المسرحى ظل محدوداً.

وأخيراً هناك فن الشعر الغنائى وهو شعر القصائد والمقطوعات وهو إذا كان قد اتخــــذ عند العرب صورة محددة ثابتة هى القصيدة ذات الوزن الواحد والروى الواحد والمستقلة الأبيات فإنه قد اتخذ عند الغربيين منذ القدم صوراً وأشكالا متباينة . وكان لكل صورة تركيبها الموسيقى الخاص كما ارتبطت بعض التركيبات الموسيقية بالأعراض الشعرية المختلفة، فلأغانى الحماسة والنصر مثلا تركيب موسيقى يختلف عن أغانى الغرام أو أغانى الرعاة أو الأغانى الريفية . وإذا كانت النزعة الذاتية قد غلبت على الشعر العربى، فإن الشعر الغنائى عند الغرب قد جمع بين الذاتية والموضوعية . بل إن هنـاك من القصائد التعليمية الطويلة ما يرتفع إلى ذرا الشعر كقصيدة « الأعمال والأيام » لهزيود اليونانى وقصيدة « طبيعة الأشيـاء » للوكريشوس الرومانى ، وذلك بفضل خصائص صياغتها الشعرية .

هذا ، والملاحظ أن الشعر الذاتى كان يتغنى به فعلا فى فجر الإنسانية سواء عند العرب أو الإفرنج ، وكلمة Lyrique الغربية مشتقة من كلمة Lyre أى « عود » . وفى موسوعة الشعر العربى وهى كتاب

الأغانى ، نجد المؤلف يورد المقامات الموسيقية الخاصة بكل قصيدة وإن تكن اصطلاحاته قد أصبحت بالنسبة إلينا طلاسم ليس من السهل حلها . وإذا كان هذا النوع من الشعر قد تطور فى الشرق والغرب من الغناء إلى الإنشاد، بل وإلى القراءة الصامتة، فإن العنصر الموسيقى المتمثل فى الوزن والإيقاع والانسجامات الصوتية لا يزال بالغ الأهمية فى هذا الشعر. بل وأخذت أهميته تزداد فى أواخر القرن التاسع عشر ، حتى رأينا الرمزيين يقولون إن الشعر موسيقى قبل كل شىء وإن العنصر الموسيقى فيه يبز فى الأهمية المعانى والعواطف والصورة الشعرية ذاتها .

هذا ، والملاحظ كما سبق القول أن فن الشعر قد أوشك فى العصر الحاضر أن ينحصر فى هذا النوع الغنائى بعد أن اختفى شعر الملاحم وبعد أن حل النثر محل الشعر فى الأدب التمثيلى .

* * *

هذه لمحة سريعة عن فنون الأدب وبخاصة فنون الشعر وتطورها عند الغربيين ، ومن الواجب أن نلاحظ أن الأدب العربى المعاصر لم يتأثر بالآداب الغربية المعاصرة فحسب ، بل تأثر أيضاً بالآداب الغربية القديمة . وفى هذا ما يفسر ما نراه فى هذا الأدب العربى المعاصر من محاولات لنظم الملاحم أو المسرحيات الشعرية . ومن تقليد لمذاهب الغرب القديمة كالكلاسيكية وغيرها ، بدليل ما نراه من اختيار شعرائنا للموضوعات التاريخية أو الأسطورية لمسرحياتهم

الشعرية ، وانتقاء شخصياتها من بين الملوك والأمراء وأعلام التاريخ بينما تطورت التراجيديا القديمة إلى الدراما الحديثة ، التى تختار موضوعاتها من مشاكل الحياة أو المجتمع المعاصر ، وتختار شخصياتها من بين عامة الشعب . وفى هذه الحقائق ما يدعونا إلى ضرورة تفهم مذاهب الأدب الكلاسيكى حتى يومنا هذا .

وقبل الأخذ فى التحدث عن مذاهب الأدب عند الغربيين وتأثيرها فى أدبنا العربى المعاصر ، لعله من الخير أن ننظر فيما إذا كان العرب قد عرفوا المذاهب الأدبية فى تاريخهم الأدبى الطويل أو لم يعرفوها .

العرب والمذاهب الأدبية

من المعلوم أن الشعر وهو أعظم مظاهر الأدب عند العرب قد طغى عليه التقليد حتى تحجرت فنونه وأغراضه وأصوله ، بل ومعانيه وأخيلته على نحو يوهم بأن هذا الأدب لم يعرف شيئاً من تلك المذاهب الأدبية التى أخذت تتلاحق عند الغربيين منذ عصر النهضة حتى اليوم فتجددمن الآداب وفنونها وأصولها بل وأهدافها. ومع ذلك فإنه من السهل أن نلاحظ أن الأدب العربى قد ظهر فيه هو الآخر منذ أقدم عصوره خصائص واتجاهات تميزبها شعر طائفة من الشعراء المعاصرين أو المتلاحقين . كما نلاحظ أن الشعر العربى رغم طغيان التقليد عليه قد تطور ـ على الأقل فى خصائص صياغته ـ تطوراً كبيراً حتى انتهى إلى ذلك التصنع اللفظى الذى أحاله، عبثاً مجرداً من كل قيمة إنسانية حقه . بل لقد أحدثت بعض قبائل العرب فنوناً شعرية قائمة على مزاج أو فلسفة إنسانية خاصة وذلك مثل بنى عذرة الذين نحوا فى الغزل منحى أنتج ما لايزال يسمى حتى اليوم بالغزل العذرى . وبينما كانت تقاليد الشعر الجاهلى تجرى على أن يستقصى الشاعر الأوصاف الحسية للمحبوبة وينفق جهده فى التغنى بمواضع جمالها وفتنتها ، رأينا الغزل العذرى الذى انتشر فى الحجاز فى العصر الأموى يتجه إتجاهاً روحياً فيوفر الجهد على التحدث عن لواعج الحب وتباريح الغرام . ويكفى أن نقارن بين غزل

أمرىء القيس وغزل أحد العذريين كقيس أو جميل أو كثير ، لندرك البون الشاسع بين الفنين وبين الاتجاهين، وإن يكن من الحق أننا لا نستطيع أن نسمي الاتجاه العذرى مذهباً شعريا ، وذلك لأنه ظل اتجاها تلقائيا ولدته ظروف روحية واجتماعية خاصة ، ولم يصل يوما عندهم إلى حد المذهب القائم على وعى فلسفى أو نقدى يفصل أسسه ويوضح قيمته وأهدافه ، ويناضل دونها أو يوازن بينها وبين قيمة وأهداف وأصول غزل الجاهليين الحسى .

ومع ذلك فقد شهد الأدب العربى القديم بعض المحاولات المذهبية الواعية كمحاولة أبى نواس فى الخروج على تقاليد القصيدة العربية ، وبخاصة فى قصائد المدح ، إذ أراد أن يدعو إلى الإقلاع عن استهلالها بوصف الأطلال والناقة والرحلة إلى الممدوح ليحل محلها وصف الخمر والتغنى بنشوتها . ولكن هذه المحاولة لم تنجح ولم تكون مذهبا ، لأن أبا نواس نفسه اضطر إلى أن يخضع للتقاليد الشعرية المتوارثة فى المدائح لكى يصل إلى رفد ممدوحيه . وعلى العكس من ذلك ظهر فى العصر العباسى مذهب أدبى له كافة الخصائص المذهبية إذ تناوله الأدباء والنقاد بالتحليل النظرى وإيضاح الخصائص المميزة، كما اقتتلوا فى الدفاع عنه أو مهاجمته والموازنة بينه وبين تقاليد الشعر المتوارثة التى سموها عندئذ بعمود الشعر . وهذا المذهب هو المعروف باسم مذهب البديع الذى اعتبر أبو تمام مثلا له :

وفى الحق إن مذهب البديع ،أى مذهب الجديد ، لم يظهر فجأة ولا ولدته ثورة على التقاليد ، أى على عمود الشعر ، وإنما أخذت بوادره تتضح عند مسلم بن الوليد ثم عند بشار بن برد وأضرابهما ممن حاولوا أن يجددوا من صياغة الشعر العربى بعد أن طغى عليه التقليد وضيق عليه الخناق ، فأخذوا يكثرون من المجازات والتشبيهات والاستعارات، كما أخذوا يلتمسون المحسنات اللفظية. حتى إذا ابتدأ العرب يتصلون بالفلسفة اليونانية عن طريق الترجمة ، واطلعوا على تحليلات أرسطو العقلية فى كتاب «الخطابة» للمجازات والاستعارات ووظائفها فى التصوير والتعبير ، إذا بعبد الله بن المعتز يضع كتاباً يسميه «كتاب البديع» ، وفيه يجمع ويحلل الوسائل اللغوية التى استخدمها أو على الأصح أكثر من استخدامها أولئك الذين سماهم عندئذ بالمحدثين أنصار البديع ، أى الجديد. ولما كانت هذه الوسائل قديمة وتكاد تكون ملازمة لنشأة كافة اللغات فقد أخذ ابن المعتز يلتمس أصولها فى الشعر الجاهلى والأموى، بل وفى القرآن والحديث ثم قرر أن كل هذه الوسائل — وإن لم تكن جديدة — إلا أن أنصار البديع قد أكثروا من استخدامها حتى عرفوا بها وأصبحت لهم مذهباً يخرجون به على عمود الشعر .

ولقد جمع ابن المعتز فى حديثه عن خصائص مذهب البديع بين ما يعتبر من جوهر الصياغة الشعرية كالتشبيه والاستعاره والمجاز ،

وبين ما يعتبر محسنات لفظية لا علاقة لها بجوهر الشعر كالجناس والمطابقة ورد الأعجاز على الصدور، بل وأضاف إلى كل ذلك منهجاً عقلياً خاصاً سماه المذهب الكلامى. وإن تكن علوم اللغة العربية قد انتهت بعد ذلك إلى إدخال كل طائفة من هذه الوسائل فى علم خاص بها، فتخصص علم البيان بدراسة التشبيه والمجاز والاستعارة وما إليها، وتخصص علم البديع فى دراسة المحسنات اللفظية من جناس ومطابقة وغيرها، كما وضع فيما بعد عبد القاهر الجرجانى فى كتابيه «دلائل الإعجاز» و«أسرار البلاغة» الأصول العامة لعلم المعانى الذى يبحث فى نظم الجمل وتحديد العلاقات بين أجزائها وأسرار هذا التحديد، وهو العلم المقابل لعلم نظم الجمل أو الـ Syntaxe عند الغربيين.

ومهما يكن من أمر تطور خصائص المذهب الجديد أى مذهب البديع التى أوضحها ابن المعتز فى كتابه، فإنها قد اتخذت أساساً لمذهب أدبى اقتتل حوله النقاد والشعراء فى القرن الرابع الهجرى، واتخذوا من أبى تمام ممثلاً له كما اتخذوا من البحترى ممثلاً لعمود الشعر، وتعصب لكل من الشاعرين فريق ضد الفريق الآخر. وإذا كان من بين أنصار عمود الشعر القديم علماء اللغة المحافظون الذين لا يحسنون تذوق الشعر، فقد كان من بينهم أيضاً خير ناقد عربى قديم فيما نرى وهو الآمدى الذى وضع كتاب «الموازنة بين الطائيين» أى بين أبى تمام والبحترى، كما تعصب أبو بكر الصولى وغيره لأبى تمام ولمذهب البديع تعصباً عنيداً.

ونحن وإن كنا نؤمن بضرورة التطور ونغتبط بانتصار كل جديد يفتح للإنسان آفاقا ويدفع فى تطوره إلى الأمام، إلا أننا لا نستطيع إلا أن نلاحظ ما أصيب به الأدب العربى من تدهور وانحطاط بانتصار مذهب البديع وسيطرته على الشعر العربى قرونا طويلة أنضب فيها ماءه وإنسانيته وأحاله إلى زخارف لفظية، وبخاصة بعد تفنن أبى هلال العسكرى فى كتابه «سر الصناعتين» فى تفصيل أوجه البديع حتى وصل بها إلى خمسة وثلاثين وجها، فلم يعد لشعرائهم إلا التنافس فى اصطيادها لترصيع شعرهم بها، غير عابئين بما يتضمنه أو يجب أن يتضمنه كل شعر صحيح من إحساس، أو تفكير أو تصوير.

وهكذا يتضح كيف أن الشعر العربى القديم لم تظهر فيه اتجاهات مختلفة فحسب، بل وظهر فيه مذهب أدبى واع بما يفعل ومستند إلى أسس نظرية تحليلية واضحة. وكلما تقدمت الدراسات الأدبية النقدية فى عصرنا الحاضر ازددنا إدراكا وتمييزا للاتجاهات والمفارقات الدقيقة التى لم يكن بد من أن تظهر فى تاريخ الشعر العربى الطويل وتعدد بيئاته وأزمنته، فضلا عن تباين طبائع الشعراء الخاصة واختلاف ظروفهم وثقافتهم.

وبالرغم من كل هذه الحقائق فإننا لا نستطيع أن نزعم أن الأدب العربى قد تتابعت فيه مذاهب الأدب المختلفة الواعية المستندة إلى أسس فلسفية ونقدية واضحة كما حدث فى الآداب الغربية. وهذا شىء طبيعى، لأن المذاهب الأدبية العامة لم تأخذ فى الظهور فى العالم

الغربي إلا منذ عهد النهضة والبعث العلمى، أى منذ بدء انتشار الثقافة ونمو التفكير البشرى، بعد أن خرجت الإنسانية من ظلام القرون الوسطى، بينما ظلت مصر والعالم العربى كله غارقين فى ذلك الظلام حتى ابتدأت حركة البعث والنهوض متأخرة عن زميلتها فى العالم الغربى بما يقرب من أربعة قرون، ثم حاولنا جاهدين أن نعوض مافات وأن نلاحق ركب الإنسانية العام، آملين أن نقطع فى أوجز وقت ماسبقتنا الإنسانية إلى قطعه من مراحل فى القرون الطويلة التى تخلفنا خلالها عن الركب، وظللنا نتخبط فى أمواج الظلمات التى اشتد تكاثفها منذ أن سيطر الحكم العثمانى الغاشم الجاهل على مصر والعالم العربى حتى كتب الله لنا الخلاص فى العصر الأخير.

* * *

نشأة مذاهب الأدب فى الغرب

إنه لمن الأهمية بمكان أن ندقق النظر فى كيفية نشأة المذاهب الأدبية عند الغربيين، وذلك لكى نتبين إلى أى حد عملت إرادة الأدباء والنقاد فى نشأة تلك المذاهب ، وإلى أى حد سبق إليها الأدب باعتباره وسيلة للتعبير عن حالات نفسية أو أوضاع اجتماعية تتغير فيتغير تبعا لها الأدب و تتغير مذاهبه. وكل هذا لكى ندرك إلى أى حد نستطيع أن نفيد بإرادتنا من تلك المذاهب ، والى أى حد لا نستطيع تلك الإفادة مادامت ظروفنا وحاجاتنا النفسية والروحية تختلف عن الظروف والحاجات التى دفعت إلى ظهور هذا المذهب الأدبى أو ذاك عند الغربيين .

وفى الحق إن الإجابة على هذه الأسئلة لا يمكن أن تكون بسيطة موحدة ، وإنما تختلف باختلاف مذاهب الأدب المتباينة ، فمن تلك المذاهب مثل الكلاسيكية ما يستند فى جوهره إلى عدد من الأصول الفنية التى استقاها الأوروبيون بعد عصر النهضة ، إما عن طريق محاكاة أدباء وشعراء الإغريق والرومان الاقدمين، وإما عن طريق المبادىء النظرية التى استخلصها أرسطو من روائع الأدب الإغريقى وجعل منها أصولا فنية عامة. وذلك بينما نرى الرومانسية تتميز بالثورة على كافة الأصول والقيود وبخاصة الكلاسيكية ، كما تعتبر حالة نفسية خاصة وتعبيراً عن تلك الحالة . ولذلك لا يوصف بالرومانسية الأدب

الصادر عنها فحسب، بل ويوصف بها أيضا أى شخص — أديبا كان أو غير أديب - إذا تميزت نفسه بلون خاص من جموح الخيال وسرعة الانفعال وشدته والميل إلى التمرد والشكوى والتشاؤم . فيقال رجل رومانسى كما يقال أدب رومانسى، بينما لا يوصف بالكلاسيكية إلا أدب أو فن خاص ، حتى ليمكن القول بأن الرومانسية حالة نفسية أكثر منها مذهبا أدبيا أو فنيا .

ثم إن كل مذهب أدبى يتضمن صورا أو خصائص وأصولا فنية كما يحتوى على مضمون او مادة . وإذا كانت الصور والخصائص والأصول تعتبر مسائل عامة مجردة فان المضمون أو المادة يغلب أن تكون مسائل خاصة وثيقة الصلة بشخصيات الأدباء وأزمانهم وبيئاتهم الثقافية والاجتماعية ، على تفاوت فى النسب، بحيث يمكن أن تستعار أو تحاكى الصور والأصول لتطبق أو تستخدم فى صياغة أو تشكيل أى مضمون أو أية مادة ينتزعها الأديب من نفسه أو من مجتمعه، بحيث لا يعتبر الأخذ بها تنازلا عن الشخصية الفردية أو القومية وإنما هى مبادىء فنية يهتدى بها الأديب فى صياغة مادته الخاصة وتحويلها إلى فن جميل .

« الكلاسيكية »

وتعتبر الكلاسيكية أول وأقدم مذهب أدبى نشأ فى أوروبا بعد حركة البعث العلمى التى ابتدأت فى القرن الخامس عشر الميلادى،

ومن المعلوم أن أساس تلك النهضة قد كان بعث الثقافة والآداب اليونانية واللاتينية القديمة، كما تعتبر العودة إلى الآداب العربية القديمة مبدأ للنهضة الأدبية المعاصرة عند العرب. وبالرغم من أن طلائع هذا البعث قد ظهرت فى إيطاليا التى نزح إليها فى أول الأمر علماء وأدباء بيزنطة، حاملين معهم المخطوطات الإغريقية واللاتينية القديمة بعد سقوط بيزنطة أو القسطنطينية فى يد الأتراك — فإن فرنسا تعتبر المهد الحقيقى للكلاسيكية، أو التربة التى نمت فيها وأينعت. وذلك لأن الفرنسيين اعتبروا أنفسهم الورثة الحقيقيين لأتيكا، وهى المقاطعة التى تقع فيها مدينة أثينا والتى ظهرت فيها عيون الأدب والتفكير الإغريقى، وتميزت بروح خاصة لا تزال تعرف بالروح الأتيكية، ولا يزال الفرنسيون يفخرون بأنهم ورثة تلك الروح.

والكلاسيكية فى معناها اللغوى مشتقة من الكلمة اللاتينية كلاسيس Classis التى كانت تفيد أصلا « وحدة فى الأسطول» ثم أصبحت تفيد « وحدة دراسية » أى « فصلا مدرسياً ». والأدب الكلاسيكى يتكون من المؤلفات الإغريقية واللاتينية القديمة التى أفلتت من طوفان الزمن، وحرصت الإنسانية على إنقاذها من الفناء لما فيها من خصائص فنية وقيم إنسانية تضمن لها الخلود، وتجعلها أداة صالحة لتربية الناشئين فى فصول الدراسة.

وعندما ظهرت حركة البعث العلمى، وأخذ الأوروبيون يعودون إلى الثقافة والآداب اليونانية واللاتينية القديمة بنشر الأصول المخطوطة

بدراستها وترجمتها، أخذوا يحللون عيون تلك الآداب القديمة ويحاولون استنباط الأصول والمبادىء التي ضمنت لها الجودة والخلود، إما بطريق مباشر، وهو طريق التحليل والتذوق وإما عن طريق المفكرين والنقاد القدماء، وبخاصة أرسطو اليوناني وهوراس الروماني اللذين استخلصا الأصول الفنية للأدب بفنونه المختلفة من دراسة عيون الأدب القديمة ثم صاغوها في مبادىء نظرية على نحو ما فعل أرسطو في كتابيه «الخطابة» و«الشعر»، وهوراس في قصيدته الطويلة المسماة «فن الشعر أو خطاب إلى آل بيزون»، وهي القصيدة التي حاكاها الشاعر والناقد الفرنسي الكلاسيكي الكبير «بوالو» في مطولته التي سماها أيضاً «فن الشعر».

والواقع أن الأصول النظرية التي وضعها أرسطو هي التي تعتبر إنجيل الكلاسيكية. ولما كان هذا الفيلسوف الجبار لم يتناول في كتابه «الشعر» غير فني الملاحم والدراما، بينما أغفل الحديث عن الفن الغنائي الذي نظن أنه قد اعتبره أدخل في الموسيقى منه في الأدب. كما أن أغلب اهتمامه قد انصرف إلى الأدب التمثيلي بفرعيه: التراجيديا والكوميديا أكثر من انصرافه إلى فن الملاحم، وكل هذا فضلا عن أن ما كتبه عن الكوميديا لم يصل إلينا ضمن كتاب «الشعر» — فإن أغلب الأصول الفنية التي تعصبت لها الكلاسيكية واقتتلت حولها قد كانت في الواقع الأصول الخاصة بفن الدراما عامة وفن التراجيديا خاصة، بحيث تكاد تنحصر أصول الكلاسيكية في الأدب التمثيلي، وهو الأدب الذي انصرف إليه جهد الكلاسيكيين وتميزوا به، ولا يزالون يذكرون

بفضله ، بينما لا يكاد يذكر لهم شعر فى الملاحم أو شعر غنائى . وعندما نذكر الكلاسيكية فى مهدها وهو فرنسا، لا ينصرف الذهن إلا إلى راسين وكورنى وموليير وثلاثتهم من شعراء المسرح . وذلك بينما يغلب الطابع الغنائى على الرومانسيين الذين برعوا فى هذا الفن براعة لم يصلوا إلى مثلها فى فن المسرح .

والواقع أن ماوصل إلينا من روائع الأدب الإغريقى القديم يتمثل معظمه فى ملحمتى هوميروس ، وفى تمثيليات اسكيلوس وسوفوكليس وإيروبيدس وأرستوفانيس . وأما الشعر الغنائى فقد ضاع معظمه وبخاصة القديم منه وهو أجوده. وأغلب ماوصل إلينا منه يرجع إلى عصر الإسكندرية، وهو عصر كانت الصنعة والتقليد قد غلبا عليه ، وأفقداه قيمته الإنسانية والجمالية بحيث أصبح غير جدير بالمحاكاة والاحتذاء . وإذا كان قد وصلنا الكثير من شعر الرومان الغنائى ، فإنه هو الآخر تغلب عليه الصنعة ، ولا يرتفع إلى مستوى ما وصل إلينا من بقايا الشعر الغنائى اليونانى القديم .

ولقد حاول الشاعر الفرنسى الكبير رونسار فى أوائل عصر النهضة أن يحيي فن الملاحم فأنشأ ملحمته المسماة « الفرنسياد » ، يقص فيها أعمال البطولة التى أتاها فرنسوا الأول فى غزوه لإيطاليا ، ولكن الملحمة لم تنجح لأن عصر الملاحم فيما يبدو كان قد ولى، فانصرف رونسار وجماعته إلى الشعر الغنائى الذى — وإن يكونوا قد أصابوا فيه نجاحاً كبيراً — إلا أن كبار الشعراء الذين ظهروا فى القرن السابع

عشر عندما أخذت تتضح وتستقر أصول الكلاسيكية - نراهم لا ينصرفون عن فن الملاحم فحسب، بل وعن الفن الغنائى أيضاً ليوفروا جهودهم على الفن التمثيلى ، الذى برعوا فيه وخلدوا الكلاسيكية بفضله.

وبالرغم من أن الكلاسيكية قد قامت على احتذاء الآداب الإغريقية والرومانية القديمة والخضوع للمبادىء الفنية التى اهتدت إليها تلك الآداب بوحى الفطرة السليمة. فإن هذا المذهب قد أصبح يتميز مع ذلك بخصائص فنية وإنسانية مجردة .

فالكلاسيكية من الناحية الفنية تحرص على جودة الصياغة اللغوية وفصاحة التعبير فى غير تكلف ولا زخرفة لفظية . وعندها أن ما يدرك إدراكاً تاماً يمكن العبارة عنه فى وضوح. ولذلك إذا كانت جودة العبارة أحد أصولها، فإن الوضوح أصلها الثانى. ولا يجوز أن يعتبر هذا الوضوح من البديهيات المسلم بها، فلسوف نرى الرمزيين فيما بعد ينكرون هذا الوضوح ويعتبرونه إفساداً وإفقاراً للأدب الذى لا يسعى إلى نقل معنى محدد من نفس إلى أخرى أو تصوير صورة واضحة المعالم، بل يسعى إلى الإيحاء بحالة نفسية خاصة، أو خلقها فى نفس القارىء أو المشاهد ، لا بفضل قدرة اللغة على التعبير عن معان محددة فحسب، بل وبكافة وسائل الإيحاء الأخرى، كموسيقى الشعر وموسيقى الأصوات وألوان التعابير وتبادل معطيات الحواس المختلفة وذلك بعد أن أنكروا قدرة العقل على إدراك المعانى العميقة أو تبين

خواطر النفس المختلفة ، ونادوا بفشل التفكير الوضعى فى إدراك حقائق الطبيعة أو الحياة أو خفايا النفس البشرية .

ولما كانت الكلاسيكية تهدف إلى التعبير الفصيح الجيد عن المعانى الواضحة المحددة ، فقد كان من الطبيعى أن يكون اعتمادها الأول على العقل الواعى المتزن ، الذى يكبح الغرائز والعواطف ويسيطر عليها بإدراك خفاياها وعملها الدفين. فالكلاسيكية تشع بضوء العقل وتنفر من كل عنف أو إسراف عاطفى ، ولذلك تميزت بالقسط والاعتدال ، بينما نرى الرومانسية فيما بعد تطلق العنان للعاطفة بل وتزيدها تأججاً حتى لنراها تجتر الآلام وتتغنى بها وترى فيها عظمة الإنسان وموضع نبله ، وإن يكن من الحق أن العقل الذى تصدر عنه الكلاسيكية ليس ذلك التفكير البارد الذى لا يمكن أن يدخل فى الأدب ، وإنما هو عقل حار يلتقى فيه الخيال والتفكير والإحساس فى مزاج متزن يشبه المزاج الأتيكى الذى وصف صاحبه بأنه كان يفكر بقلبه ويحس بعقله ويدرك بخياله . وإلى اليوم لا يزال الفرنسيون يعتبرون راسين الكلاسيكى أروع مصور لعاطفة الحب رغم ضوء العقل الذى يغمر الكلاسيكية كلها ، والذى يظن الفرنسيون أن فلسفة ديكارت قد عززته بدعوتها إلى التماس الأفكار الواضحة المتميزة ، ابتداء من الشك الذى يتخذه ديكارت المبدأ الأول للتفكير . ويبدأ ذلك التفكير بأول حقيقة يدركها العقل البشرى وهى أنه موجود بحكم أنه يشك ، أى يفكر .

وبحكم كل هذه الخصائص كان من الطبيعى أن تتجه الكلاسية نحو

الأدب الموضوعى . وهذا النوع من الأدب يتمثل خاصة فى المسرحية أو القصة . ولما كان اليونان القدماء والرومان لم يتركوا قصصا بينما تركوا مسرحيات ، فقد توفر الكلاسيكيون على الفن المسرحى الذى أخذوا يكتبونه شعراً، وإن كانوا قد استقلوا به عن غيره من الفنون كالموسيقى والرقص والغناء، ليركزوا اهتمامهم على عناصر الدراما من حوار وحركة وصراع وشخصيات .

هذا، ومن الممكن أن نرجع كافة القواعد التى قيدبها الكلاسيكيون فن التأليف المسرحى إلى أصل عقلى عام تفرعت عنه كافة القواعد الأخرى.. وهذا الأصل هو مشاكلة الحياة Vraisemblance، وذلك باعتبار أن المسرح مرآة للحياة، أو بعبارة أصح مجهر للحياة، وبالتالى يجب أن تمثل كل مسرحية قطاعا من الحياة . وما دامت المسرحية تعرض فى زمن محدد فقد قالوا بأن مشاكلتها للحياة تقتضى أن يتوفر لها ماسموه بالوحدات الثلاث وهى : وحدة الموضوع ووحدة الزمان ووحدة المكان . وهى وحدات قال أرسطو بضرورة توفر الأول منها فى المسرحية . بينما أشار إشارة عابرة إلى وحدتى الزمان والمكان باعتبار أنهما من عناصر المعقولية، ولكن الكلاسيكيين جعلوا منها قاعدتين ملزمتين ضيقتين وتعصبوا لها، وتحكمت هذه الوحدات فى بناء المسرحية الكلاسيكية التى لا يمكن أن تتناول حياة شخصية أو شخصيات بأكملها بحيث نراها فى خاتمتها رجالاً أو شيوخاً، وإنما تتناول

المسرحية الكلاسيكية أزمة محددة فى تاريخ تلك الشخصيات، وترتفع الستارة عادة وقد تجمعت عناصر تلك الأزمة. ثم تأخذ هذه العناصر فى العمل حتى تبلغ الأزمة قمتها، ثم تسير نحو الحل الذى اختاره المؤلف. وإذا لم يكن بد من ذكر بعض الحقائق المتعلقة بحياة الشخصيات السابقة المؤثرة على أحداث المسرحية، واللازمة لفهم الأزمة التى تتناولها فإن المؤلف يحتال لإيراد هذه الحقائق الضرورية على لسان الشخصيات فى تضاعيف المواد. وعلى هذا النحو تستقيم للمؤلف وحدة الموضوع وإن كانت هذه الوحدة لا تنعدم ولا تتفكك بوجود موضوعات ثانوية، مادامت مرتبطة ارتباطا وثيقاً بالموضوع الأساسى، وتلعب دورا فى تطور هذا الموضوع، أو فى إكمال تصوير الشخصيات وإظهار حقائقها النفسية والأخلاقية، كما تعاصر الموضوع الأساسى فى الزمان وتجاوره فى المكان.

هذا ولسوف نرى كيف أن الرومانسية بزعامة فيكتور هيجو قد شنت على هذه الوحدات حملة عاتية باسم مشاكلة الحياة ذاتها حينا، وباسم فكرتهم الخاصة عن الفن المسرحى حينا آخر، فقالوا إنه إذا لم يكن بد من خضوع المسرحية لوحدة الزمان حتى تأتى مشاكلة للحياة، فإن المنطق يقتضى عندئذ أن تجرى أحداث المسرحية فى الساعتين أو الثلاث ساعات التى يستغرقها تمثيلها. وأما أن يحدد الكلاسيكيون لهذه الوحدة الزمنية أربعاً وعشرين ساعة، فهذا هو التحكم الذى لا يستند إلى شىء. وأما وحدتا الموضوع والمكان

فقد هاجمها الرومانسيون باسم تصورهم الخاص لفن المسرح الذى لايرون فيه مرآة أو مجهراً آليا للحياة فحسب، بل يريدون أن يجعلوا منه خلقا لتلك الحياة أو تأليفا لها وجمعا لأشتاتها بوساطة الخيال، ولذلك لا يرون بأساً فى أن تجمع المسرحية الواحدة عدة مراحل أو أزمات فى تاريخ حياة شخصياتها، أو أن تجرى أحداثها فى أماكن مختلفة الأزمنة ، مكتفين بوحدة الأثر العام وتكامل التصوير للشخصيات أو إظهار حقائقها النفسية .

ولقد ورث الكلاسيكيون عن الإغريق والرومان القدماء تقسيما دقيقاً لفنون المسرح احترموه وتقيدوا به، ففنون المسرح تنقسم عندهم كما كانت تنقسم عند القدماء إلى تراجيديا وكوميديا ، ولكل منهما خصائصه المحددة التى لا ينبغى أن تتداخل وأن يجمع بينها فى المسرحية الواحدة ، فالتراجيديا مسرحية جادة نبيلة تثير الشفقة والخوف وتطهر بها النفس البشرية، وأسلوبها سام رفيع، وشخصياتها من الملوك والأمراء والأشراف، بل وكانت عند القدماء من الآلهة أيضا وأنصاف الآلهة . وأما الكوميديا فمسرحية هزلية تثير الضحك للتسلية أو للنقد السياسى والاجتماعى ، أو لتصوير العيوب النفسية والاجتماعية ، ومحاولة إصلاحها. وهى وإن كانت تكتب شعراً، إلا أن لغتها كثيراً ما تسف وشخصياتها تؤخذ من عامة الشعب فى الغالب ، اللهم إلا أن تكون كوميديا سياسية أو اجتماعية يراد منها نقد حاكم وتسفيهه وإثارة الخواطر ضده أو محاولة إصلاحه .

وعلى هذا التقسيم سار الكلاسيكيون فيما ألفوا من تراجيديا وكوميديا . وإذا كانوا قد حاكوا القدماء ـ وبخاصة أرستوفانيس ـ فى اختيار موضوعات لهزلياتهم من حياة عامة الشعب المعاصرة ، فإنهم لم يقنعوا فى التراجيديا بأن يلتمسوا لها موضوعات من حياة ملوكهم وأمرائهم ونبلائهم القوميين ، بل راحوا يستمدون تلك الموضوعات من حياة اليونان والرومان الأقدمين ، حتى لنرى راسين يعتذر لاختياره موضوعا لإحدى تراجيدياته وهى باجازيه (بايزيد) من حياة الأتراك المعاصرين .

هذا ولسوف نرى ذلك التقسيم الكلاسيكى ينهار بتقدم الإنسانية ونمو ثقافتها وتغير أوضاعها الاجتماعية .

ففى القرن الثامن عشر وهو قرن الفلسفة والوعى الاجتماعى الذى مهد السبيل للثورة الفرنسية الكبرى ، رأينا الأدباء والمفكرين ينكرون على الكلاسيكية أن تحصر الفن المسرحى فى المأساة المفجعة والملهاة المقهقهة ، ثم تدعى بعد ذلك أنها لا تتخذ من المسرح مرآة أو مجهراً للحياة . وقال أولئك الأدباء والمفكرون إن الحياة فى نسيجها العام ليست مأساة وليست ملهاة ، وإنما يبكى الناس أو يقهقهون فى أزمات أو فترات عارضة . والحياة فى لونها الغالب المتصل ليست بيضاء وليست سوداء وإنما هى فى الأعم شىء رمادى لا يفجعنا إلى حد المأساة والبكاء ، ولا يضحكنا إلى حد الملهاة والقهقهة ، ولذلك

ربما كانت المسرحية التى لا تبلغ حد المأساة كما لا تبلغ حد الملهاة هى التى تصور الحياة فى نسيجها العام. وانتهى هذا النظر الفلسفى إلى ظهور نوع جديد من المسرحيات سموه بالدراما الدامعة drame larmoyant وهى الدراما التى لا تثير حزناً شديداً ولا فزعا مفجعا، بل تكتفى بإثارة الأسى ،وقد تغرورق منها العيون ولكنها لا تنتحب بكاء، وكذلك الأمر فى الكوميديا التى انتحى بها ماريفو وجهة لطيفة مهذبة أصلت فى الكوميديا روحا خاصة عرفت بالماريفودية marivoudage نسبة إلى صاحبها، وهى الروح التى تقوم على الدعابة المهذبة والعبث اللطيف الخالى من كل إسفاف أو مرارة أو رغبة فى النقد والتوجيه ، وكل همها هو التسلية المهذبة ، فهى تثير الابتسام ولكنها لا تشق الأشداق، فالكوميديا الماريفودية تنفر من القهقهة الغليظة، وتترفع عن الإسفاف فى الضحك والإضحاك .

وهذا الإتجاه وإن كنا نجد فى التفكير الفلسفى الذى طغى فى القرن الثامن عشر ما يبرره — إلا أنه مما لا ريب فيه أن ظروف الحياة فى ذلك القرن قد مهدت له التربة فى فرنسا ، حيث كان الفرنسيون يشعرون شعوراً ممضا بذلك الفساد والطغيان اللذين اختنقت بهما الأنفاس ، فأخذت النفوس تهدر وتئن قبل أن تنفجر الثورة، بحيث يمكن القول بأن الناس لم يكونوا فى حاجة إلى مآسى المسرح المفجعة، كما لم يكونوا على استعداد للقهقهة العالية ، ولذلك اكتفوا بالدراما

الدامعة وبالكوميديا الماريفودية، وإن يكن من الحق أن نقرر أن مثل هذه المسرحيات الفاترة لم تحتفظ بقيمتها، ولم تستطع أن تثبت على الزمن مثلما ثبتت التراجيديات العاتية والكوميديات الصريحة الضحك أو اللاذعة المرارة ، حتى ليمكن القول بأن جمهرة الناس لا تزال تفضل الانفعالات القوية أو الضحك الصريح ، وأما الاكتفاء بالتأثر الخفيف أو الابتسام الباهت فالظاهر أنه لا يلائم إلا بعض الطبقات المرهفة أو الطبائع الوقورة الشديدة الاتزان .

وفى القرن الثامن عشر أيضاً أخذت الأوضاع الاجتماعية تتغير . وإذا كانت الكلاسيكية قد استطاعت أن تحاكى القدماء فتقصر التراجيديا على تصوير مآسى الملوك والأمراء والنبلاء ، فإن القرن الثامن عشر قد أخذ يشهد نمو الطبقة البرجوازية وهى عندئذ الطبقة الوسطى ، التى ستشعل فى نهاية ذلك القرن نيران الثورة الكبرى التى أطاحت بالملك والأمراء والأشراف . وقد شاءت هذه الطبقة أن يعرض المسرح مشاكل حياتها . وأحس المفكر ديدرو بحقيقة هذا التطور الاجتماعى ، فدعا إلى ماسماه بالدراما البرجوازية التى تختار موضوعاتها وشخصياتها من الطبقة الوسطى، وبذلك ظهر هذا النوع الجديد من المسرحيات إلى جوار التراجيديا والكوميديا الذين قصرت عليهما الكلاسيكية الفن المسرحى .

والدراما البرجوازية لا تخرج على الكلاسيكية من حيث موضوعها وشخصياتها فحسب ، بل وتخرج عليها أيضاً من حيث نوع المشاكل التى تعرضها ، فالكلاسيكية لم تكن تحفل إلا بالمشاكل الإنسانية العامة حتى ليسمى أدبها بالأدب الإنسانى Humaniste، أى الأدب الذى يعالج مآسى الإنسان من حيث هو إنسان فى ذاته . فالصراع فى التراجيديا الكلاسيكية مثلا يدور داخل الإنسان بين عناصر منبعثة عن الطبيعة الإنسانية ذاتها ، كالحب والبغض والغيرة والأثرة والعقل والهوى ، وما إلى ذلك من عواطف وأحاسيس يشترك فيها جميع البشر وتنبع كما قلنا عن الطبيعة الإنسانية فى ذاتها وجاء فلاسفة القرن الثامن عشر وبخاصة ديدرو فقالوا إن مشاكل الإنسان لا تنبع كلها من طبيعته كإنسان ، بل إن منها إن لم يكن أكثرها ـ ما ينبع من وضع الفرد فى المجتمع، ومن العلاقات الاجتماعية التى تربطه بغيره من الأفراد ، بحيث يمكن أن يجد المؤلف المسرحى مادة خصبة لمآسيه من وضع الشخصيات الاجتماعى أو نوع المهن التى يزاولونها ، أو طبيعة العلاقات التى تربطهم بغيرهم . فهذه المأساة أو تلك قد تصيب الفرد لا لمجرد أنه إنسان بل لأنه طبيب أو محام أو تاجر أو فلاح ، كما قد تصيبه لأنه أب أو أخ أو صهر. وبالفعل وضع ديدرو نفسه دراما برجوازية على هذا الأساس سماها « الابن الطبيعى » أى الابن غير الشرعى وصور فيها مأساته، ومنذ ذلك الحين وضعت البذرة الاجتماعية فى الأدب كله .

ومع ذلك فإن القرن الثامن عشر كله لم يحطم الـكلاسيكية ولم يثر عليها ثورة تدمير ، وإن كان قد خلق أو حاول أن يخلق أنواعا جديدة من المسرحيات تسد مالاحظه من نقص فى المسرح الـكلاسيكى . وأما الثورة على الـكلاسيكية ومحاولة تحطيمها ، أو على الأقل تحطيم القواعد والقيود التى غلت بها الأدب التمثيلى، فلم تظهر إلا فى القرن التاسع عشر مع ظهور الرومانسية .

* * *

الرومانسية

بالرغم من أن الرومانسية لم تصبح مذهباً أدبياً إلا بعد مالا يقل عن قرن ونصف من ظهور الكلاسيكية ، فإن طابعها الأساسى قد كان الثورة على الكلاسيكية وعلى كافة أصولها وقواعدها ، حتى ليمكن القول بأن الرومانسية قد كانت فى جوهرها ثورة تحريرية للأدب من سيطرة الآداب الإغريقية واللاتينية القديمة ، ومن كافة القواعد والأصول التى استنبطت من تلك الآداب وأصبحت إنجيلا للكلاسيكية . ولا ادل على ذلك من مدلول لفظة الرومانسية ذاتها ، فهى مشتقة من كلمة رومانيوس Romanius التى أطلقت على اللغات والآداب التى تفرعت عن اللغة اللاتينية القديمة والتى كانت تعتبر فى القرون الوسطى كلهجات عامية للغة روما القديمة أى اللغة اللاتينية، ولم تعتبر لغات وآدابا فصيحة إلا ابتداء من عصر النهضة ، حيث أخذت تحل محل اللغة اللاتينية كلغات ثقافة وأدب وعلم . وهذه اللغات هى المعروفة الآن بالفرنسية والإيطالية والإسبانية والبرتغالية والرومانية والبروفانسالية ، والرومانسية إحدى لهجات سويسرا . وقد قصد الرومانسيون باختيار هذا اللفظ عنوانا لمذهبهم ، إلى المعارضة بين تاريخهم وأدبهم وثقافتهم القومية أى الرومانسية ، وبين التاريخ والأدب والثقافة الإغريقية واللاتينية القديمة ، التى سيطرت على الكلاسيكية وقيدت أدبها بما استنبط منها من أصول وقواعد.

كأن الرومانسيين يقولون مالنـا ولآداب الإغريق واللاتين وأصولهم وأمامنا تاريخنا القومى وثقافتنا القومية ، بل وروحنا القومية تطلب إلينـــا أن نصدر عنها وأن نتخلص من القيود والأصول التى تكبل ملكاتنا ، وتبقينا تبعاً وذيولا للآداب القديمة وأصولها المدعاة .

وفى الحق إن الرومانسية لم تكن ثورة على مصادر الإستيحاء والمحاكاة الكلاسيكية ، وعلى أصول تلك الكلاسيكية وقواعدها فحسب ، بل كانت ثورة على كافة القيود الفنية ، وأصول الصنعة الأدبية حتى ليمكن القول بأن الرومانسية قد كانت حالة نفسية وتعبيراً عن تلك الحالة أكثر من كونها مذهباً أدبياً أحل أصولا فنية محل أصول أخرى ، وذلك لأن جوهرها كان التحلل من كل الأصول والقيود والتخفف من أعلالها ، لكى تتحرر العبقرية البشرية وتنطلق على سجيتها ، وكأن الشعر والأدب عندها تغريد طائر أو خرير ماء أو دوى رياح أوقصف رعد ، لا يخضع لقواعد ، ولا يصدر عن صنعة مقصودة أو نشاط ذهن وعمل إرادة ، وضابطها الوحيد هو هدى السليقة وإحساس الطبع ، حتى لنرى كبار شعرائها يزعمون أن أروع القصائد ما كانت أنات خالصة أو عبرات صافية .

ولو أننا نظرنا فى نشأة الرومانسية بفرنسا منذ أوائل القرن التاسع عشر لوجدنا أنها لم تكن لتتغلب فيها على الكلاسيكية

ذات الجذور العميقة فى المزاج الفرنسى والفلسفة الفرنسية ، لولا أن تضافرت عدة ظروف سياسية واجتماعية واقتصادية مهدت لظهورها وخلقت عند الفرنسيين تلك الحالة النفسية التى تتميز بها الرومانسية .

والذى لا شك فيه أن العقلية الفرنسية فى جوهرها عقلية وضوح ومنطق واتزان ، وهى فى ذلك تختلف عن العقلية الإنجليزية والعقلية الألمانية اللتين يغلب عليهما الغموض وجموح الخيال وتشعب العاطفة ، حتى ليؤمن الفرنسيون بأن تأثر بعض كبار كتابهم الذين هاجروا من فرنسا على أثر قيام الثورة الفرنسية الكبرى إلى إنجلترا وألمانيا — بآداب تلك البلاد ، وصدورهم عن وحيها وكتابتهم عنها فى حماسة أو إعجاب قد كانت من العوامل التى مهدت النفوس والأمزجة فى فرنسا للرومانسية وبخاصة شاتوبريان الذى هاجر إلى انجلترا ، وتأثر بآدابها ، بل وترجم إلى الفرنسية أثراً أدبيا ضخما هو الفردوس المفقود لملتون . ثم مدام دى ستايل التى هاجرت إلى ألمانيا وكتبت عنها كتاباً خالداً سمته «عن ألمانيا». وفيه تتحدث عن الروح الألمانية التى تغلب الرومانسية على طبيعتها ، وتعرف الفرنسيين بروائع الأدب الألمانى الغارق فى تلك الحالة النفسية.

وإنه وإن يكن من الحق أن روسو الذى أنفق الجانب الأكبر من حياته فى سويسرا قد مهد — ككاتب فرنسى منذ القرن التاسع عشر — السبيل للرومانسية بثورته على كافة القيود والأوضاع ، والدعوة للعودة إلى الطبيعة وإلى الحياة الفطرية ، إلا أن هذه الدعوة لم تنته إلى ظهور الرومانسية كمذهب ، وما كان لها أن تنتهى إلى هذا

حتى ولو أضفنا إليها المؤثرات الإنجليزية والألمانية التى أشرنا إليها فيما سبق — لو لم تتضافر ظروف الحياة فى فرنسا خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر لكى تخلق تلك الحالة النفسية التى صدرت عنها الرومانسية ووعت حقيقتها ، فاستحالت إلى مذهب أدبى ، بل وإلى فلسفة وسلوك فى الحياة .

وللإحاطة بهذه الظروف لا يكفى أن نرجع إلى التاريخ لنعلم أن الثورة الفرنسية قد قامت ثم تمخضت عن نابليون بونابرت الذى بلغ ذروة المجد ، ومع ذلك انتهى نهاية محزنة بالموت أسيراً فى جزيرة سانت هيلانة، فكل هذه الأحداث على جسامتها لا تهم التاريخ الأدبى فى ذاتها بقدر ما تهمه فى مقدار تأثيرها على بعض تلك النفوس الحساسة التى يتكون منها الشعراء والأدباء. وفى رأينا أن كتاب «اعترافات فتى العصر» للشاعر الرومانسى الكبير ألفريد دى موسيه هو خير مرجع يوضح لنا تأثير تلك الأحداث على نفوس الأدباء الناشئين فى النصف الأول من ذلك القرن. ولننقل للتدليل على هذا من ذلك الكتاب الرائع فقرة يتحدث فيها موسيه عن الحالة النفسية للأطفال والشبان بعد هزيمة نابليون وإذلال فرنسا ، حيث يقول : « كان الأطفال يخرجون من مدارسهم فلا يرون سيوفا ولا دروعا ولا مشـــاة ولا فرسانا فيتساءلون، أين إذن آباؤنا؟ ويكون الجواب : إن الحرب قد انتهت وإن قيصر (نابليون) قد مات ، وإن صور ولنجتون وبلوخر قد أصبحت زينة غرف استقبال السفارات ودور القناصل

وقد كتب من تحتها : إلى منقذى العالم .

«هكذا جلست على أطلال عالم مندثر شبيبة مهمومة ، شبيبة نبتت من قطرات الدماء الحارة التى غمرت الأرض . ولدوا فى جوف الحرب للحرب ، وقد رنحت أحلامهم خمسة عشر عاما ثلوج موسكو وشمس الأهرام ، لم يخرجوا من قراهم ، ولكن كم حدثوا أن كل باب من أبواب تلك القرى يقود إلى عاصمة من عواصم أوروبا . لقد تمثل بعقولهم عالم بأكمله ، ثم هاهم ينظرون إلى الأرض والسماء والمسالك والطرق فإذا الكل صامت خال ، لا يسمع فيه غير دق النواقيس تتردد أصداؤه فى الآفاق البعيدة .

« لقد كانت نفس الشبيبة عندئذ تتنازعها قوى ثلاث : من خلفهم ماض قد تحطم إلى غير رجعة ، وإن كان لايزال ينبض تحت ما خلف من أنقاض، يرقد بين حناياها من تحجر من شيعة عهد الاستبداد المنصرم ، ومن أمامهم فجر أفق شاسع قد أخذ يرسل أول أشعة المستقبل . وبين هذين العالمين محيط كذلك الذى يفصل قارتنا القديمة عن العالم الجديد . ضباب يختلج محو المعالم ، بحر عاصف يغص بالغرقى وإن لاح بآفاقه البعيدة من حين إلى حين شراع أبيض أو سفين ينفث البخار كثيفا . ذلك هو عهدنا الذى يفصل الماضى عن المستقبل فلا هو هذا ولا هو ذاك وإن أشبه كليهما ، ما تخطو به قدم إلا تساءلنا : أبذرة ما نطأ أم طلل؟

وسط هذا السديم كان على أولئك الشباب أبناء الإمبراطورية ،

وحفدة الثورة الذين ينتفضون قوة وإقداما أن يتخيروا ما يريدون... أن يشقوا ما يريدون من سبيل » .

فى هذه الفقرات يصور موسيه تصويراً دقيقاً تلك الحالة النفسية التى خلفها ما اصطلح على فرنسا من أحداث جسام فى أواخر القرن الثامن عشر . وعن تلك النفسية صدر الأدب الرومانتيكى .

وذلك أن الرومانسية ليست كما قلنا مذهبا أدبيا دعا إليه الكتاب أو اصطنعوه اصطناعا — وهى على النقيض خروج على كل مذهب وتحطيم لكل قيد — وإنما هى حالة نفسية ولدتها الثورة وما تلاها من مجد نابليون ثم من انهيار. ذلك المجد ولكنها أصبحت بعد ذلك مذهبا عند المقلدين الذين طوى الزمان ما أجهدوا فيه أنفسهم من سخف مصنوع .

شبت الثورة فقلبت أوضاع الحياة : أعزت رجالا وأذلت رجالا ، بل كم من مرة أكلت بنيها . وجاء نابليون فملأ الوجود بمجده ، حتى أصبح الشباب لا يحلمون بغير المعارك وقيادة الجيوش يكتسحون بها العالم فيتحدث الناس ببطولتهم كما يتحدثون عن إمبراطورهم العظيم. ثم كانت واترلو التى تحطم فيها مجد ذلك البطل وإذا بجزيرة سانت هيلانة رمز لما يدبر القضاء من محن .

وتساءلت الشبيبة : ترى أذلك ما ينتظرنا من مصير ؟ أما من سبيل إلى تحقيق أحلامنا ؟ ثم أبصرت ما بين الواقع وتلك الأحلام من هوة

لم يعد سبيل إلى عبورها ، فانطوت على نفسها . وعز العمل ، فاتخذت حياتها موضوعا للنظر ، وشغل الأدب نشاطها المتعطل فإذا به أدب شخصي .

وهال الشبيبة ما أحست من عجز وحزنت ، فقال شاعر منهم : « المرء طفل يهذبه الألم ، لاشيء يسمو بنا قدر ما تسمو الآلام » وقال آخر « إني أحب جلال الألم البشري». ولقد يعود قائلهم إلى نفسه فإذا بها قد ضاقت بحزنها وإذا بها تود أن تلتمس العزاء فيما تصيب من مسرات عارضـــة تقدرها قدرها لأنها عرفت الأحزان .

واستمع بعضهم إلى نداء الطبيعة تدعوهم إلى صدرها الرحيم ، فمنهم من خف إليها يلتمس في جمال زينتها سلوى عن آلامه ، ومنهم من أخذته العزة بالإثم فقال : « لا ، ما بي حاجة إليك ، وما أنت لنا أم بل زوجة أب ، لكم أفنيت من أجيالنا : يمرون وأنت باقية خالدة تحدثيننا بما نحن صائرون إليه من فناء » ثم ينصت إلى أطلال الماضي يخصها بحبه . ولم لا ؟ وما هي إلا صورة لنفسه .

تلك الرومانسية خروج على تقاليد الأدب الكلاسيكي ، بل وعلى كل أدب ، في زمن بلغت فيه الحاجة إلى العبارة عن النفس مبلغاً لم يدع مجالا للتفكير في أصول الأدب... نظر في المصائر الخاصة وقد التوت السبل واستحال العمل فانطوى كل نفسه ... حزن عميق يصرف الشعراء إلى مناظر الطبيعة ، بل وإلى أنقاض الماضي ، يفكرون خلالها وتفكر خلالهم ، ثم إحساس دقيق بما بين الواقع والخيال ، بما بين

الفرد والجماعة ، بما بين الحرية والقيود ، بما بين الماضى والحاضر من صراع هو مصدر البلوى .

وأما ما دون ذلك من بحث عن طرق الأداء فى آداب القرون الوسطى القومية النشأة ، أو من استلهام لآداب الألمان أو الإنجليز التى بصرتهم بها مدام دى ستايل وشاتوبريان وأمثالهما ، بدلا من الرجوع إلى الآداب اللاتينية اليونانية — فأعراض لا تمس روح الأدب الرومانتيكى فى شىء كبير .

جاهدت فرنسا فى ثورتها فحسبت أن العناية الإلهية قد ساقتها لتحمل الحرية إلى شعوب الأرض قاطبة على يد نابليون ، ثم ها هو ذا نابليون يلقى أسيراً محطماً بجزيرة موحشة ، بل ها هى ذى فرنسا ذاتها فى قبضة أعدائها يملون عليها إرادتهم وقد أنزلت بها الحروب الطويلة البؤس والدمار ، فأى غرابة إذن فى أن تكتسح الرومانسية الأدب الكلاسيكى ، أدب الحقائق العامة ، أدب التقاليد الأدبية والأرواح المطمئنة .

لقد اتخذت الرومانسية من الشعر وسيلة للتعبير عن الذات ، وكان هذا طبيعياً بعد ثورة حررت الفرد واعترفت للإنسان بحقوقه ، وإن كانت الأحداث التى تلت تلك الثورة قد كيفت هذه الذات تكييفاً خاصاً فيه الكثير من الشكوى والتشاؤم والألم ، وقد أخذ التأمل والاجترار يزيدان هذه المشاعر القاتمة قوة وسيطرة ، بل وأصبح الرومانسيون يجدون فى شقائهم نعيما ونبلا ، وفى الشعر عزاء عن هذا

الشقاء ، وإن كنا نراهم أيضاً يهربون من أرزاء تلك الحياة ، إما إلى الطبيعة ، وإما إلى إله عاطفى قد تكون فيه بعض سمات إله المسيحية ولكنه لا يتقيد بها .

وإذا كانت الرومانسية ترفض أن تتقيد فى فنها بأصول أو أوضاع ، فإنها مع ذلك قد بلورت بطريقة تلقائية بعض الأصول والاتجاهات التى تميزت بها مثل « مرض العصر » و « اللون المحلى » « والخلق الشعرى » و « النغمة الخطابية » . أما مرض العصر فقد أطلقوه على تلك الحالة النفسية التى تتولد من عجز الفرد عن التوفيق بين القدرة والأمل الذين يتعارضان فيشقى الفرد بهذا التعارض، ويظل يشقى شقاء لا مفر منه إلا بأحد أمرين : إما أن يغير الفرد من طبيعته ويتخلص من آماله ورغباته ، أو تغير الأشياء من طبائعها بحيث تستجيب لتلك الآمال والرغبات . ولما كان كلا الأمرين عسيراً إن لم يكن مستحيلا ، فإن هذا الشقاء يصبح ضرورة يعبرون عنها بمرض العصر ، ويتخذون الشعر وسيلة لشكواهم والأنين منه أو التمرد عليه .

وإنه وإن يكن هذا التعارض حقيقة إنسانية عامة تصدق فى كافة العصور إلا أن مما لا شك فيه أنه قد كان أشد حدة ، وكانت النفوس أعمق إحساساً به فى أعقاب الثورة وما تلاها من أحداث ، منها فى أى عصر آخر ، حتى لنرى الرومانسيين أنفسهم يحسون بأنه قد أصبح مرضاً لعصرهم . ولا غرابة فى ذلك فإن الفرد قد عظم إحساسه بنفسه واستفحل فيه الطموح من جهة ، بينما ضعفت إمكانيات الحياة

أو على الأقل لم ترتفع إلى مستوى الطموح الفردى ، فكان التصادم عنيفاً وكان الألم محضا بل كان مرضا ، وإن استعذبته نفوس بعض الشعراء الذين كانوا يرون أن أجمل الأغانى ما كان أعمقها يأسا .

واللون المحلى عبارة حارب بها الرومانسيون الإتجاه الإنسانى العام عند الكلاسيكيين . فالرومانسية لا تريد أن تتحدث عن الإنسان فى ذاته ، ولا عن مشاعر الإنسان فى ذاتها ، بل عن أفراد البشرية وأفراد العواطف والأحاسيس ، ولذلك تريد أن تضفى على كل إنسان لونه المحلى ، فالإسبانى غير الفرنسى ، واليونانى غير الجرمانى . وحب موسيه غير حب لامارتين أو هيجو ، فلكل منهم لونه النفسى وخصائصه المميزة ، وإن يكن اللون المحلى قد كان أكثر وضوحا فى المظاهر الخارجية والعادات والتقاليد منه فى حقائق النفس البشرية العميقة التى يتشابه جزء كبير منها بين البشر ، ويصدر عن الإنسان فى ذاته وباعتباره إنسانا ، ولذلك كان اللون المحلى أكثر وضوحا فى القصص والمسرحيات الرومانسية منه فى الشعر الغنائى .

وإذا كانت الكلاسيكية قد اعتمدت فى فلسفتها الفنية على نظرية المحاكاة التى قال بها أرسطو وجعلها منبعا لكافة الفنون ، حتى اتخذ الكلاسيكيون من مشاكلة المسرح للحياة أو محاكاته لها فيصلهم العام ، فإن الرومانسيين قد تمردوا على هذه الفلسفة ، وقالوا إن الأدب عامة والشعر خاصة ليس محاكاة للحياة والطبيعة بل خلقا ، وأداة الخلق ليست العقل ولا الملاحظة المباشرة بل الخيال المبتكر أو المؤلف بين

العناصر المشتتة فى الواقع الراهن أو فى ذكريات الماضى ، بل وفى إرهاصات المستقبل وآماله . والضابط هنا هو قوة الرؤية الشعرية ووضوحها وعمقها ، على نحو يثير كوامن الشاعر ويهز كيانه بحيث تصبح هذه الرؤية الشعرية بمثابة تجربة بشرية حقيقية صادقة .

وأما النغمة الخطابية فإنها فى الحق لم تكن سمة عامة للرومانسية وإنما انفرد بها بعض شعرائها ، وبخاصة فيكتور هيجو فى فرنسا وبيرون فى انجلترا ، وذلك بينما نراها منـاجاة عند لامارتين وانفجارات عاطفية عند موسيه ، وإن تكن تلك النغمة الخطابية هى التى طغت على المذهب عندما أصبح اصطناعا لا يعبر عن حالة نفسية حقيقية ، بل « طرطشة » عاطفية وتهافتا مائعا وأنينا كاذبا .

ولما كانت الطبيعة تعتبر فى كافة الآداب الإنسانية مصدراً للشعر لا يقل أهمية عن الحياة ذاتها ، فلعله من الخير أن نوضح اختلاف وجهة نظر الرومانسية إليها عن وجهة النظر الكلاسيكية أو اليونانية الرومانية القديمة ، فنقول إن الانقلاب الذى حدث لا يرجع إلى الرومانسيين المذهبيين بقدر ما يرجع إلى الذين سبقوهم فى التمهيد لهذا المذهب مثل روسو ثم شاتوبريان بنوع خاص ، فهو الذى ثار فى كتابه عن « عبقرية المسيحية » على الميثولوجيا القديمة ، ونادى بتخليص الطبيعة من تلك الآلهة والربات التى كانت تقطن عند الإغريق السهول والوديان والأنهار والغابات والبحيرات بل والحقول وذلك لكى يرد الإنسان إلى الطبيعة صمتها الأبدى وسكونها المنسجم

فلا تعود غير معبد واحـــد ضخم تعمره روح الله . وأخذ الرومانسيون بهذه الدعوة ، فلم يستبقوا من آلهة الإغريق القدماء غير ربة واحدة هى « الميز » أى ربة الشعر ، التى لا نزال نراها تحاور ألفريد دى موسيه فى لياليه وتعزيه عن آلامه وترنحه بقيثارة الشعر لـكى ينطلق بعد انحباس ويغرد بعد صمت ويرى فى هذا الغناء والتغريد خير عزاء عن الحياة وآلامها .

* * *

ونحن وإن كنا نعتقد أن خير وسيلة لإدراك معنى الرومانسية هو قراءة روائع الرومانسيين التى ترجم منها إلى العربية عدد كبير فى العصر الحديث إلا أننا مع ذلك نرى من الخير أن نثبت هنا إحدى القصائد التى يجمع العالم على أنها من روائع الرومانسية ، وفيها نتبين الكثير من المعانى والأحاسيس والنغمات التى تكون المضمون الحى للرومانسية ، وتلك هى قصيدة ليلة أكتوبر للشاعر الفرنسى ألفريد دى موسيه . وهى تجرى على صورة حوار بين الشاعر وربة الشعر . حول تجربة حقيقية عاشها الشاعر وقاسى منها آلاماً مرة فى حب عاثر هو حبه للكاتبة الفرنسية الشهيرة جورج صاند ، التى سافر معها إلى مدينة البندقية بإيطاليا ، حيث سقط الشاعر مريضاً ، وعاده طبيب إيطالى وقعت جورج صاند فى حبه وهجرت الشاعر المريض ، الذى عاد إلى باريس محطما كسير القلب . وفى خلال تلك المحنة أتته ربة الشعر حيث جرى بينه وبينها الحوار التالى :

الشـاعر : لقد تبدد الألم الذى أضنـانى كما تتبدد الأحلام حتى لتشبه ذكراه البعيدة ما يبعث الفجر من ضبـــاب خفيف يتطاير وندى الصباح .

ربة الشعر : ما بك إذن يا شاعرى ؟ ! ما هذا الألم الخفى الذى أقصاك عنى حتى ما أزال أشق به ؟ ما هذا الألم الذى خفى عنى وإن طال ما أبكانى .

الشاعر : كان ألمـاً مبتذلا مما يصيب الجميع ، ولـكننا نحسب دائماً ـ لخبلنا الجدير بالرحمة ـ أن ما يتسرب إلى قلوبنا من ألم لم يتسرب مثله إلى قلب أحد سوانا .

ربة الشعر : لا ! ما فى الألم من مبتذل إلا ألم نفس مبتذلة . دع ـ عزيزى ـ هذا السر ينطلق من فؤادك . . . افتح لى نفسك وتكلم واثقاً من أمانتك فإن الصمت أخ للموت . ولـكم شكا متألم ألمه فتعزى عنه ، ولـكم نجى القول قائله من وخزات الضمير .

الشـاعر : إذا كان لابد من الـكلام عن ألمى ، فوالله لا أدرى بأى اسم أسميه : أكان حباً ؟ أم جنوناً ؟ أم كبرياء ؟ أم محنة . وما أدرى من سيفيد من سماعه ، وأنا بعد قاص عليك نبأه ، وقد خلونا إلى أنفسنـا فى جلستنـا هذه إلى جوار الموقد . خذى قيثـارتك وتعالى إلى جانبي ثم أيقظى ذكرياتى بعذب نغماتك .

ربة الشعر : شاعرى ، أسائلك أولا : أشفيت حقاً من ألمك؟ وعليك أن تذكر اليوم أنك متحدث عنه فى غير جفوة ولا هوى،

كما عليك أن تذكر أنى رسول السلوى فليس لك أن تزج بى فى شهوات نفسك التى أنزلت بها الخراب .

الشـاعر : نعم شفيت من ألمى شفاء يحملنى على الشك فى أنى ألمت يوماً ما ، لا ، لا تخافى ، وما دام هذا وحيك نستطيع أن يثق كل منـا بأخيه : ما أعذب أن نبكى ، وما أعذب أن نبتسم كلما ذكرنا آلاما نستطيـع أن ننساها .

ربة الشعر : دعنى أحنو بشفقة على قلبك — وقد أغلقته دونى — حنو الأم الحنون على مهد طفلها الحبيب . تكلم — عزيزى — وهنا قيثـــارتى تنصت إلى جرس صوتك فتصحبه بنغماتها الباكية المتهافتة : وأما أشباح الماضى ، فها هى ذى تمر فى فيض من الضوء كالرؤيا المشرقة .

الشاعر : أيام جدى ما أحببت غيرك أيتها الوحدة المقدسة! تباركت آيات الله أن عدت إليك ، إلى معبد أفكارى ! أيتهـا الجدران ، لطالمـا هجوتك ، وتلك المقاعد علاها غبار الهجران . وأنت يامصباحى الوفى . . هذا قصرى ، هذا عالمى الصغير .

ربتى ! ربتى المقدسة ! تقدست رحمة الله إذ نعود فنغنى سوياً . نعم سأفتح لك نفسى ، سأقص عليك كل ما كان لتعلمى مبلغ الألم الذى تستطيع أن تحدثه امرأة ، وأنتم تعلمون رفاق نفسى أية امرأة تلك التى أذلت رقبتى كما يذل العبد سيده ! ما أبغضه من نير ! لقد أضنـانى فذهب بقوتى وشبابى . . . ولـكنى لا أكذبك أنى لمحت السعادة إلى جوارها .

أذكر أننا كنا نسير عشية جنباً إلى جنب فوق الرمال الفضية ، وأشجار الحور تهدينا أشباحها عن بعد ، فأذكر جسمها الجميل وقد تعطف بين ذراعي والقمر يغمرنا شعاعه . ثم . . . لننس كل ذلك . . . وهل كنت أعلم إلى أين يقودني القضاء ؟ . من يدرينا . . . لعل غضب الله كان يلتمس له يومئذ هدفاً ، وإلا لماذا أنزل بي ما ينزل بالمجرم من عذاب ؟ !

ربة الشعر : لقد مرت بنفسك ذكريات مشرقة ، فلم لا تعود إليها . . وهل من أمانة القصص أن تتنكر ما مر بك من أيام سعيدة ؟ إذا كان القضاء قد تنكر لك يوماً أيها الشاب فلم لا تبتسم ، كما ابتسم لك من قبل عندما عمر قلبك بالحب ؟ !

الشاعر : لا ، لا أريد أن ابتسم لغير آلامي ! ربتي ، ،قلت لك إني أريد أن أقص عليك ـ هادئ النفس من كل حفيظة ـ ما كان لي من آمال وأحلام وهذيان ، لتعلمي متى وأين وكيف نزل بي ما نزل.

أذكر ، ربتي ، أننا كنا في ليلة حزينة من ليالي الخريف ، ليلة تكاد تشبه ليلتنا هذه ـ وقد أخذت همسات الريح بحفيفها المطرد الممل ترنح في عقلها المضنى حالك الآلام . . وقفت بالنافذة أنتظر عودتها وقد أرهف مني السمع ، وإذا بضيق شديد يأخذ بالنفس وينذرني بخيانتها . وكان الطريق قاتماً موحشاً إلا من بعض أشباح مرت وبيدها مشاعل ، والريح تهب من حين إلى حين ببابي المنفرج قليلا فيصل إلى نفسي ما يشبه أنين البشر . لست أدري عندئذ إلى أي الهواجس

أسلمت نفسى ، ولـكن عبثاً حاولت أن أستجمع قواى المتخاذلة .
ودقت الساعة فسرت بى رعدة قوية . . ولـكنها لم تعد ! وظللت
محنى الرأس ، أقلب البصر بين الطريق وجدران المنازل . آه
— ذلك أنى لم أطلعك على تلك النـار القاسية التى أضرمتها تلك
المرأة اللعوب بين جوانحى — لم يكن بقلبى حب غير حبها ، وكان
الموت أحب إلى من يوم لا أقضيه إلى جوارها ! ومع ذلك أذكر
أننى حاولت بكل قواى أن أحطم أغلالى ، فدعوتها ألف مرة
بالخائنة الحانثة ، وأخذت أعدد كل ما أنزلت بى من محن . .
ولـكن ذكرى جمالها لسوء طالعى ما كانت تمر بخاطرى إلا هدأت
جميع آلامى وتبـــددت محنى ! . وطال بى الانتظار حتى مال
النوم برأسى إلى حافة الشرفة . ثم فتحت جفنى على ضوء القمر
الناهض فطفا بصرى المبهور ، وإذا بوقع أقدام . . وقع خفيف
على الحصباء ، يأتينى من منعرج الطريق .

يا إلهى ! اللهم رحمتك ! . هى بعينها ! ودخلت الغرفة . . من
أين أتيت؟ ماذا فعلت هذه الليلة؟ أجيبى؟ ماذا تريدين منى ؟ لمَ أتيت
فى هذه الساعة؟ أين امتد هذا الجسد الجميل طوال الليل ، بينما أنا
بالشرفة وحيد ساهد الجفن باكى العين؟ فى أى مكان وبأى مخدع؟
ولمن ابتسمت؟ أيتها الخائنة الجسور ! أتستطيعين بعد ذلك أن تأتينى
مانحة شفتيك لقبلاتى ؟ ماذا تبغين منى؟ ما هذا الظمأ المخيف الذى
تحاولين به جذبى إلى ذراعيك المضناتين؟ اذهبى عنى ! اذهبى . .
ما أنت الآن إلا شبح من أحببت ! عودى إلى القبر الذى نهضت منه

دعيني أنسى إلى الأبد أيام شبابي . . . ويل لك أيتها المرأة الداكنة الأعين . . لقد طوى حبك المشئوم ربيع حياتي ، ونضرة أيامي . . دعيني أومن — كلما ذكرتك — أني كنت في حلم تقضى .

ربة الشعر : هدىً من روعك ، أضرع إليك . لقد بعثت نبراتك الرعدة في نفسي . . أيهـا العزيز المحبوب ! يوشك جرحك أن يدمى من جديد . واحسرتاه ! أكان إذن بهذا العمق ؟ أما لآلام الحياة أن تحث خطاها إلى النسيان ؟ أنس ما كان ونح عن نفسك اسم تلك المرأة الذي لا أريد أن أفوه به !

الشاعر : ويل لك ! لقد كنت أول من علمني الخيانة ! وقد ذهب بعقلي الرعب والغضب .

علمني صوتك وابتسامتك ونظرتك الخادعة كيف أتنكر لكل سعادة ولو لم يكن منها إلا الشبح ! لقد ألقى بي شبابك وسحر جمالك إلى اليأس . . وأصبحت — وقد رأيتك تبكين — أشك حتى في صدق الدموع !

ويل لك ! لقد كنت في سذاجة الطفل ، كالزهرة يبللها ندى الصباح ، حتى تفتح قلبي لحبك . وكان قلبا غريراً تخدعه آثامك . . ولكم كان أيسر عليك أن تتركي له طهره .

ويل لك ! لقد كنت مصدر أول ما عرفت من ألم، وعنك تفجرت دموعي. ثقي أنها ما تزال تتدفق، وأنها لن تجف! وهي تجري من جرح

ليس له أن يندمل . . . ولكنى سأغسل قلبى من هذا النبع المر وسأخلف به — إن صدقت آمالى ـ ذكرياتى البغيضة .

ربة الشعر : كفى أيها الشاعر فما ينبغى أن تجرح يوما قضيته إلى جانب حسناء خادعة ، وقد لمحت فيه سرابا من السعادة. احترم حبك ما أردت أن تحب . وإذا كان من الشاق على ضعفنا البشرى أن نصفح عما يصيبنا الغير به من ألم فلنذق أنفسنا لظى الحفيظة . إن عز الصفح فليكن النسيان . وكما يرقد الموت إلى أحضان الأرض يجب أن يرقد ما همد من عواطفنا مخلفاً رماداً... رماداً مقدساً ما يجوز أن تمتد إليه يد بعدوان . ثم خبرنى، لماذا ـ وقد أخذت تقص على نبأ بلواك الحارة ـ لا تريد أن ترى فيما كان إلا حلماً تقضى أو حلماً خاب ؟ أتحسب أن القضاء يصدر عن غير حكمة ؟ أتظن أن الله قد بلاك غير واع بما يفعل ؟ من يدرينا ؟ ولعل بلواك سبيل نجاتك! اذكر ـ أيها الطفل ـ أنك مدين لها بتفتح قلبك ... وما النفس أن تفطن لمكنونها إلا أن يصيبها ألم قوى . تلك نواميس الطبيعة القاسية . . ولكنها نواميس قديمة قدم القضاء المحتوم، وما لنا من مناص من أن يعمدنا الألم ، وندفع به ثمن ما نصيب من سعادة...أوما ترى النبت لا يقوى أو يبلله الندى ؟ ومثلنا مثله تغذينا الدموع . وقديماً رمزوا للسعادة بشجرة محطمة كستها الزهور وندتها قطرات المطر. ألم تقل إنك قد شفيت من جنونك ؟ إنك بعد فى عنفوان الشباب، مكتمل السعادة ، معزز أينما حللت ... ولى أن أسألك عما كنت فاعلا لو أنك لم تعرف

البكاء ـ عندما تختلس من الحياة مسراتها العارضة ـ أ كنت تستطيع أن تقدرها ؟ أ كنت تستطيع أن ترفع الكأس مشرق القلب وقد نادمك خل قديم فوق منبسط العشب، والشمس مائلة للغروب ؟ أليس ذلك لأنك عرفت الألم فقدرت السرور ؟ ثم كيف كنت تستطيع أن تحب الزهر والغياض والمروج وأن تطرب لأناشيد بترارك وتغريد الطيور ... ثم ميكيل انجلو وسحر الفنون ... وشكسبير وآيات الطبيعة ؟ لا ، ما نعمت بكل ذلك إلا لأنك وجدت بها آثار الزفرات القديمة . وكيف كان لك أن تقيم جمال انسجام السماء وصمت الليل وهمس المياه ما لم يسبق أن حملتك الحمى والسهاد — حيث كنت — على النزوع إلى الراحة الأبدية .

ثم أما تنعم اليوم بمحبوبة أخرى ، تسكن إلى جوارها فى ظلمة الليل وقد وضعت يدك فى يدها فتزيد ذكريات آلام شبابك عذوبة ابتسامتها !.. ثم أما تذهب معها كما ذهبت من قبل إلى أعماق الغابات المزدهرة، وفوق الرمال الفضية وأشجار الحور وسط معبد الطبيعة؟ أما تهديك السبيل أشباحها كما هدتك من قبل ؟ وعندما يغمرك القمر بشعاعه، أما يتعطف بين ذراعيك جسم جميل كما تعطف آخر من قبل؟ وهبك لاقيت الحظ فى طريقك أما كنت تسير خلفه مغنياً من جديد . فيم الشكوى إذن؟ لقد قوى الألم عود الأمل فى نفسك. لم إذن تأبى إلا أن تبغض ألم شبابك وقد جعلك ذلك الألم خيراً مما كنت؟

ولدى العزيز! ما أجدر تلك الخادعة برحمتك وإن أسالت دموعك.

ولقد أراد الله أن يلقنك سر السعادة إلى جوارها ، وبما أنزلت بك من آلام! لقد كلفتها جسيما، ومن يدرى لعلها أحبتك صدقاً ، ولكنه القضاء شاء أن يحطم قلبك على يدها! كانت على علم بكنه الحياة ، وقد علمتك إياه ، ثم احتضنت ثمرة آلامك حبيبة أخرى ... ارحمها فقد مرحبها كحلم حثيث . . لقد رأت جرحك دامياً فلم تستطع له شفاء ! وأنا أعلم – وأرجوك أن تصدقني – أن دموعها لم تكن كلها كاذبة... ولو أنها كانت كذلك لما أغناك هذا عن واجب الرحمة ، وأنت بعد تعرف كيف تحب !

الشاعر : حقاً تقولين. إن البغض إثم، ينساب فى نفوسنا إنسياب الأفعى فترتعد منا القلوب . اسمعى عنى ربتى . هذا قسمى أشهدك عليه: بحق اعين تلك الحبيبة الزرقاء. . بحق صفاء السماء ، بحق تلك النجمة اللامعة التى تحمل اسم ربة الحب « فينوس » ، وقد أخذت تتوامض فى الأفق كاللؤلؤة أصابتها رعشة خفيفة. بحق جلال الطبيعة ورحمة الله ، بحق ضياء النجوم الساجى الذى يهدى عابر السبيل.. بحق الغياض والروض والغابات الملتفة ... بحق قوة الحياة وروح الوجود . . . أقسم أنى طارح عن ذاكرتى ماتخلف بها من آثار حب عاثر ، مخلفا إياه وسط ظلام بعيد .

وأما أنت فهأنذا أتركك بعد أن دعوتك غير مرة بأرق الأسماء، ولتكن ساعة فراقنا ساعة صفح شامل . ليصفح كل عن أخيه ، ولنفصم عرى ذلك السحر الذى ربط قلبينا أمام الله، وهأنذا أذرف

بين يديك بدمعة تصحب وداعى الأخير . . .

والآن ربتى المشرقة الجمال . . . هيا بنا إلى غرامنا ، أسمعينى من أنغامك السارة كما سبق أن سمعت منك والحياة فى بدئها . . .

هاهو العشب المعطر ينتفض لقرب الصباح . . . فتعالى نوقظ حبيبة قلبى ولنذهب نجنى زهرة الحديقة . تعالى نرى الطبيعة الخالدة تطرح غلائل النوم .. فسنبعث معها إلى الحياة عندما تبعث الشمس أول شعاعها .

***

فى هذه القصيدة نلمح حاجة الشاعر الملحة إلى التعبير عن ذاته ، كما نجد فلسفة الألم الذى يهذب الإنسان ويعلمه قيمة الفترات السعيدة التى قد تمر به فى حياته ، كما يهدى الشعراء إلى منابع الفن والجمال فى الحياة وفى الطبيعة ، وبذلك يسمو بإنسانيتهم ويطهر نفوسهم من الأحقاد والضغائن ، ويحملها على التسامح والغفران بل والتعزى عن محن الحياة ، بفضل ذلك التسامى الذى يعوض عن تلك المحن . وإن تكن كل تلك المعانى الشعرية الجميلة قد تصبح وبالا على الشعر والأدب بل وعلى الفرد والمجتمع ، أى على الإنسانية كلها ، عندما تصبح تصنعاً ودعاوى جوفاء للبطولة الكاذبة والاستشهاد الرخيص ، أو حافزاً للانحلال الخلقى أو الإسراف العاطفى السخيف ، فضلا عن محاولة تبرير الرذائل ، وأنواع الضعف الأخلاقى ، التى قد ترفع شباب الأدب إلى المغامرات المسفة ، ومحاولة تبريرها بإلصاقها بربة الشعر وآلهة الفنون ، مع أنها عاجزة عن أن تنتج فنا جميلا وتهز نفساً نقية المعدن .

وإنه وإن تكن كل هذه الخصائص لا تلائم — كما هو واضح — إلا الشعر الغنائى الذى يستطيع أن يعبر عن الذات فى فرديتها أو فيما تتلقاه عن الحياة والطبيعة والمجتمع من انطباعات — إلا أن الرومانسية لم تقف مع ذلك عند الشعر الغنائى بل تعدته أيضاً إلى الشعر والأدب الموضوعى، وكان لها ـ بنوع خاص ـ فى مجال الأدب التمثيلى إنتاج ضخم . بل وتعصب الرومانسيون لهذا الإنتاج تعصباً شديداً يخيل إلينا عندما نقرأ أنباءه أنهم كانوا يخوضون معركة لا تقل حرارة وعنفاً عن المعارك التى خاضتها الإنسانية فى سبيل أسمى القيم الروحية كالوطن والدين . فعندما مثلت لفيكتور هيجو لأول مرة مسرحية هرنانى الشهيرة تجمع فى المسرح أنصار الرومانسية ؛ كما تجمع المحافظون على الكلاسيكية فى تحفز وتحد بالغى العنف، وقد تصدر الرومانسيين فى تلك الليلة الشاعر الكبير تيوفيل جوتييه الذى كان عندئذ من كبار المتحمسين للرومانسية، ولم يكن قد استقل بعد بمذهب الفن للفن الذى سنتحدث عنه فيما بعد. وقد ارتدى الشاعر الكبير صداراً أحمر فاقع اللون وبيده وبيد فريقه كله جماجم، يستخدمونها ككئوس يسكبون فيها النبيذ، الذى يحتسونه تحدياً وسخرية من الكلاسيكية ونظامها وتعقلها ومراعاتها للأصول والقواعد، مما أدى إلى اشتباك الفريقين فى معركة حامية لا تزال مضرب المثل فى المعارك الأدبية التى لا تكتفى بالقول، بل تبلغ حد التهور الفعلى .

وفى الأدب التمثيلى رغم أنه موضوعى بحكم طبيعته ، لم يستطع

الرومانسيون أن يفلتوا من خصائص مذهبهم الغالبة، فجاء مسرحهم غنائياً حينا وخطابياً آخر تبعاً لأمزجة مؤلفيه وطبيعة شاعريتهم. فسرح موسيه مسرح غنائى ملىء بالصور والأخيلة الرومانسية . ومسرح هيجو تدوى فيه الموسيقى الخطابية بنغماتها المنبرية الجهيرة . كل ذلك فضلا عن العنف والإسراف اللذين أخذتهما الرومانسية الفرنسية ، عن المذهب الألمانى الشهير ، المسمى بالعاصفة والدفع، أى غليان النفس وهياج العاطفة ووقدة الإحساس. كما أخذوا عن الإنجليز بعض موضوعات مسرحياتهم، على نحو ما نرى فى مسرحية شترتون التى كتبها ألفريد دى فينى، وفيها يعرض مأساة شاعر إنجليزى شاب عاش فعلا ، وهو شاترتون الذى عضه البؤس حتى باع آخر ما تخلف له عن أجداده ، وهو قطعة صغيرة من الماس. وأنفق ثمنها على طعامه فضاعت الماسة وضاع ثمنها ، ولم يبق للشاعر غير الجوع الملازم الذى ظل يضنيه حتى انتحر ، وإن تكن رحمة سيدة جميلة خيرة ـ وهى كيتى بل ـ قد خففت عنه بعض محنه وآلامه . وبذلك أصبح شاترتون رمزاً للشاعر الرومانتيكى .

وأما أصول الفن الدراماتيكى فمما لا شك فيه أن الفرنسيين قد أخذوها عن شكسبير بنوع خاص. وقد أوضح هذا الاتجاه الكاتب الفرنسى الشهير ستندال الذى ألف كتاباً نقدياً عن «راسين وشكسبير»، واتخذ من راسين ممثلا للكلاسيكية ، ومن شكسبير ممثلا للرومانسية، بالرغم من أن الرومانسية لم تكن قد ظهرت فى عصر شكسبير

ولا أصبحت مذهباً، وبالرغم من أن شكسبير لم يصدر عنها ولا عن غيرها من المذاهب، وإنما صدر عن عبقريته الخاصة، التي مزقت كافة الأصول والقواعد، وأبت أن تخضع لأرسطو أو غير أرسطو من النقاد والمفكرين القدماء والمحدثين.

ومن المعلوم أن الشاعر الفرنسي الكبير زعيم الرومانسية في فرنسا وهو فيكتور هيجو، قد استهل حياته المسرحية بترجمة مسرحيات شكسبير إلى اللغة الفرنسية، كما فعل من بعد الشاعر بودلير عندما مهد للرمزية في فرنسا بترجمته لقصص وأشعار إدجار ألان بو، وكما فعل أيضا الشاعر لوكونت دى ليل عندما مهد للمذهب البارناسى الذى يستمد أصوله الفنية من الشعر الإغريقى القديم بترجمة إلياذة هوميروس شعراً فرنسياً جميلا، بل وكما فعل من قبل شاتوبريان عندما مهد لدخول المسيحية فى الشعر والأدب بدلا من الوثنية الإغريقية بترجمته للفردوس المفقود لملتون.

ولم يكتف فيكتور هيجو بترجمة مسرحيات شكسبير إلى اللغة الفرنسية بل أخذ فى دراستها وتحليلها واستنباط أسرارها، واتخذ هذه الدراسة كنانة يطلق منها سهامه ضد الكلاسيكية وأصولها فى ذلك المنشور الأدبى العنيف الذى أصدره هيجو فى صورة مقدمة لمسرحيته المعروفة باسم كرومويل، وهى المقدمة التى أصبحت إنجيل الرومانسية، فى الأدب التمثيلى الرومانسى، حتى لقد نسيت المسرحية ذاتها بينما خلدت المقدمة وذاع صيتها حتى أصبحت «مقدمة كرومويل» تعتبر وثيقة أدبية

ضخمة منفردة بذاتها فى تاريخ الأدب الفرنسى، بل وفى تاريخ الآداب الإنسانية بوجه عام، وذلك باعتبار أن الفرنسيين قد انفردوا دائماً بصياغة المذاهب الأدبية صياغة نظرية وتحليل أصولها وعناصرها، كما انفردوا بصياغة الكثير من المذاهب السياسية والاقتصادية، حتى ولو لم يطبقوها فى بلادهم تطبيقاً فعلياً كما هو الحال بالنسبة لنظريات فصل السلطات وأصول الحكم الديمقراطى التى أوضحها مونتسكيو فى كتابه « روح القوانين » . ولم يطبقها الفرنسيون فى بلادهم بقدر ما طبقها الأمريكيون على أثر انتصارهم فى حرب التحرير، وتأسيس الديمقراطية الأمريكية ، حتى ليقول الأوربيون إلى اليوم إن فرنسا قد كانت دائماً معمل أفكار للحضارة الغربية .

وفى مقدمة كرومويل يهاجم هيجو المسرح الكلاسيكى فيرى أن الوحدات الثلاث لا تستند إلى منطق سليم فيما عـــدا وحدة الموضوع ، بل وحتى هذه لا يريد أن يقف بها عند وحدة الوقائع، بل يريدها أن تكون وحدة الأثر العام الذى تحدثه الرواية فى النفس . وهو يرى أنه إذا كان المقصود من وحدة الزمان جعل المسرحية مشاكلة للحياة وكأنها قطعة منها ، فقد كان الأجدر ألا تحدد بأربع وعشرين ساعة بل بساعتين أو ثلاث ساعات وهى الزمن الذى يستغرقه تمثيل المسرحية . كما نراه يهاجم مبدأ فصل الأنواع الذى يقضى بألا تجتمع فى المسرحية الواحدة مشاهد الملهاة إلى جوار مشاهد المأساة . وحجته فى ذلك أن هذا المبدأ مصطنع لا وجود له فى واقع

الحياة التى كثيراً ما تنقلب بين الجد والهزل وتنقلب معها مشاعر الناس في أمكنة ولحظات متجاورة أو متقاربة . وإذا كان هذا صحيحاً في الحياة ، فلماذا تشترط المسرحية الكلاسيكية أن يطرد فيها لون واحد إن قاتما وإن مشرقا، إن عابثا وإن ضاحكا؟ بل ويذهب هيجو إلى أبعد من ذلك استناداً إلى النظرية الرومانسية العامة القائلة بأن الأدب ليس محاكاة للحياة والطبيعية بل خلقاً لتلك الحياة، بغية إظهار أسرارها أو إثارة مكنون النفوس . ولقد يكون في جمع المضحك إلى جانب المبكي ما يزيد في لون كل منهما وضوحا وتأثيراً ، على نحو ما نرى في مسرح شكسبير ، حيث يظهر المضحك Clown وسط أعتى المشاهد ، بل وحيث نرى حفار القبور مثلا يشرب النبيذ في جمجمة، بينما يمر إلى جواره على المسرح هملت الفيلسوف الحائر الذي يتأمل الحياة وسط المقابر ، وتهتز نفسه رعباً من ذلك الفناء المخيف الذي يتربص بالحياة والأحياء ، بينما يلهو ويعبث حفار القبور اللاهي ، بل ويشرب النبيذ في جمجمة أحد أولئك البشر المساكين الذين تلقفهم الموت .

وإذا كان المسرح الكلاسيكي ينفر من مشاهد العنف، ويؤثر أن يستخدم الوصف والقصص لكي يجنب المشاهدين رؤيتها، فإن المسرح الرومانسي على العكس من ذلك نراه بفضل «العاصفة والدفع»، لا يحجم عن أن يعرض على المسرح الأشلاء والدماء على نحو ما يفعل شكسبير في مسرحه ، الذي لا يكتفي بعرض مشاهد العنف

العاتية التي قد تشاكل الحياة . بل ويملأ مسرحه بالخوارق والشواذ وتهاويل الخيال الخارجة عن المألوف . بل ويصور الحقائق الإنسانية ذاتها أكبر من الطبيعة حتى تتبين ملامحها . وكأن مسرحه مجهر ضخم يوضح أخفى أسرار الحياة وأدق قسماتها . وإن لم يفسد من تلك الأسرار أو القسمات شيئا . وتلك عبقرية نخشى أن يكون شكسبير قد انفرد بها، وأن يكون الرومانسيون قد قعدت بهم ملكاتهم الخالقة وبصيرتهم النافذة عن أن يصلوا إلى ماصل إليه شكسبير فى مسرحه الفريد الخالد .

وأخيراً قضت طبيعة المذهب الرومانسى على أدبه التمثيلى بأن يقوم على إثارة العاطفة وتحريك الخيال ، أكثر من قيامه أو اعتماده على ضوء العقل الكاشف لحقائق النفس والمحلل لعناصرها، بينما استطاع شكسبير أن يجمع بين نفاذ العقل وعنف الخيال وقوة الإثارة العاطفية.

هذه هى الرومانسية التى سيطرت ردحا من الزمن وبخاصة فى النصف الأول من القرن التاسع عشر على الآداب الإنسانية الكبرى وقد أصابها انتصارها وسيطرتها بالكثير من الوهن والفساد والتصنع . فزعمها أن الأدب وحى وإلهام وخلق ، لا صناعة ومحاكاة ونظام، قد انتهى بها عند المقلدين وضعاف الملكات إلى إهمال الصياغة اللغوية وجمالها ومتانتها . كما أدى بها أحياناً إلى مايشبه هذيان الحس واضطراب العاطفة والتحرر من كل نظام إلى حد الفوضى القبيحة. كما أدى بها إلى استخدام الأدب والشعر فى التعبير عن الذات أو الأنا

الضيقة المحدودة ، وإلى إنزالها الأدب والشعر إلى مستوى الوسيلة الرخيصة، بدلا من أن يظل الأدب والشعر شيئاً مقدساً ، مكتفياً بذاته كغاية سامية هي خلق الجمال ونحته من اللغة ، كما تنحت التماثيل من الرخام وتتألف الصور من الضياء والألوان ، أو أداة – إذا لم يكن بد من أن ينظر إليه كأداة – لغايات أسمى من الفرد وأوسع من الأنا، كخدمة المجتمع أو التقدم بقضايا الإنسانية الكبرى ، وهى قضايا موضوعية أسمى وأشمل من الفرد وآلامه أو لذاته . بل وانتهى الأمر بالاشتراكيين إلى النظر إلى الرومانسية على أنها أدب الأبراج العاجية وأدب الطبقة البرجوازية التى نهضت على أنقاض الطبقة الأرستقراطية القديمة، ولكنها لم تلبث أن أثرت وتسكعت واستبدت بفضل الصناعة وأرباحها الطائلة، كما كانت الأرستوقراطية القديمة تثرى وتتسكع وتستبد بفضل الإقطاع والثروة الزراعية .

وكل هذه الحقائق ، أو ردود الفعل قد كانت السبب فى ظهور تلك المذاهب الأدبية التى أخذت تظهر منذ بدء القرن التاسع عشر، ثم ازداد عددها ، وأخذ سلطانها يشتد ويطغى فى النصف الثانى من ذلك القرن ، ثم فى القرن العشرين ، وذلك مثل « الواقعية » التى يمكن أن يقال إنها قد نشأت معاصرة تقريبا للرومانسية . ثم « الفنية» أى مذهب الفن للفن الذى ظهر فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، والرمزية والبرناسية وأخيراً الالتزامية والوجودية، فأكثرها مذاهب قد كان لسيطرة الرومانسية وتفشيها دخل فى ظهورها وامتداد سلطانها

الواقعية

لا نكاد نعرف لفظا أو اصطلاحا حديثا فى اللغة العربية قد اضطربت دلالته وتنوعت مفاهيمه مثل لفظة الواقعية التى ترجمت بها لفظة ريالزم Realisme الاوروبية . وكل ذلك بسبب الأصل الاشتقاقى للكلمة وهو لفظة « واقع » .

فنحن نقر للأدباء والفكرين العرب المحدثين حديثهم عن الأدب الواقعى فنفهم منهم أحيانا أنهم يقصدون به الأدب الذى يقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله ، لا على صور الخيال وتهاويله ، وكأنهم يعارضون بذلك بين هذا النوع من الأدب وبين الأدب الرومانسى . وأحيانا أخرى نفهم منه معنى الأدب الذى يستقى مادته وموضوعاته من حياة عامة الشعب ومشاكله حتى ليعارضون بينه وبين أدب الأبراج العاجية أى أدب أرستقراطية الفكر والخيال ، حيث تناقش معضلات ميتافيزيقية ، أو تعرض أحداثا وبطولات تاريخية ، تستقيها من بطون الكتب ، بدلا من أن تحاول قراءة كتاب الواقع المنشور أمامنا وحل طلاسمه . بل ويلوح لنا أن بعض الكتاب يقصد أحيانا من الأدب الواقعى إلى الأدب الموضوعى ، وكأن واقع النفس الفردية لا يصلح مادة للأدب الواقعى . وهذا المفهوم الأخير يسلمنا إلى المفهوم الاشتراكى لمعنى الواقعية فى الأدب : حيث نرى الاشتراكيين يقصدون من هذه الواقعية إلى تناول الأدب لمشاكل المجتمع ومظاهر البؤس والفاقة التى ترزح تحتها طبقات

الشعب العاملة بسواعدها أو بعقولها ، وذلك لإيقاظ وعى الجماهير ودفعها إلى حل تلك المشاكل بطريقة أو بأخرى .

كل هذه المفاهيم نستطيع أن نعثر عليها فيما يكتب اليوم عن الواقعية فى مصر وغيرها من البلاد العربية ، وذلك مع أن هذا الاصطلاح الذى انتقل إلينا من العالم الغربى يفيد عندهم مدلولا إصطلاحيا محدداً ، لم ينزل به الاضطراب ولم يمح حدوده المعنى الاشتقاقى لهذا الاصطلاح ، كما حدث عندنا فى اللغة العربية. بل إن لفظة واقعى فى اللغات الأوروبية الدارجة قد أخذ هو نفسه معنى محددا شديد القرب من المعنى الاصطلاحى للفظة الواقعية .

وبالرجوع إلى تاريخ الفكر البشرى والآداب الإنسانية الكبرى نجد أن الواقعية قد كانت لها بذورها منذ أقدم الأزمنة، وكان التعارض قائماً بينها دائما وبين المثالية idealisme ، وكانت كل منهما تمثل وجهة نظر فلسفية خاصة إلى الحياة والأحياء. فالواقعية ترى الحياة فى أصلها شراً ووبالا ومحنة بينما تراها المثالية خيراً وسعادة ونعمة، ولكنه إذا كان الفلاسفة قد فطنوا إلى التعارض القائم بين الواقعية والمثالية، وتعصب لكل منهما فريق ، حتى ظهرت مذاهب واقعية ومذاهب مثالية فى الفلسفة ، فإن هذا التعارض لم يمتد إلى الأدب ليخلق فيه مذهباً واقعياً إلا فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر .

والواقع أنه إذا كان فلاسفة وأدباء القرن الثامن عشر قد غرسوا بذرة الرومانسية ، فإنهم قد غرسوا أيضاً بذرة الواقعية. وإذا كنا نرى فى القرن الثامن عشر روسو يمهد للرومانسية فى فرنسا ويؤمن بالمثالية التى ترى أن الإنسان خير بطبعه ، وأن الحياة الاجتماعية والحياة الحضرية هى التى أفسدته، فإننا نرى على العكس من ذلك فولتير يمهد فى نفس القرن للواقعية ، ويسخر فى قصائده المسماة : أحاديث عن الإنسان discours sur l'homme وفى قصصه أمثال كانديد candid أى الساذج ، أكبر السخرية من تلك المثالية الساذجة التى كان الشعراء الانجليز من أمثال بوب وشافتسبرى قد مهدوا لها بتغنيهم بخيرية الإنسان، وأنه ليس فى الإمكان أبدع مما كان . وذلك بينما يرى فولتير فى مثل تلك المثالية سذاجة بلهاء، ويتخذ من كانديد أى الساذج مجالا لإظهار ماينزل بهذا الساذج من محن وما يتورط فيه من مآزق نتيجة مثاليته الساذجة وحسن قصده المسرف وتفاؤله الدائم. وكل ذلك فى سخرية لاذعة لا يزال فولتير رمزاً لها .

وفى النصف الأول من القرن التاسع عشر بينما الرومانسية تملأ الدنيا ضجيجاً، نرى إلى جوارها ذلك التيار الواقعى القوى الذى يمثله فى فرنسا أونوريه دى بلزاك. وإذا كانت الرومانسية بحكم طبيعتها قد آثرت الشعر صورة لأدبها، فإن الواقعية آثرت النثر بالضرورة،

فهى لم تنشد شعراً أو لم تنظم قصائد، وإنما كتبت قصصاً أو مسرحيات نثرية .

والواقع أن المدلول الاصطلاحي للفظة الواقعية كمذهب أدبي لا ينفصل انفصالا كلياً عن المدلول الاشتقاقي المستفاد من كلمة واقع: فالواقعية تسعى إلى تصوير الواقع وكشف أسراره وإظهار خفاياه وتفسيره، ولكنها ترى أن الواقع العميق شر في جوهره، وأن ما يبدو خيراً ليس في حقيقته إلا بريقاً كاذباً أو قشرة ظاهرية. فالشجاعة والاستهانة بالموت لو نقبنا عن حقيقتهما لوجدناها يأساً من الحياة أو ضرورة لا مفر منها . والكرم في حقيقته أثرة تأخذ مظهر المباهاة، والجد والخلود تكالب على الحياة وإيهام للنفس بدوامها أو استمرارها، وهكذا الأمر في كافة القيم المثالية التي نسميها قيما خيرة، فهي ليست واقع الحياة الحقيقية، وإنما هذا الواقع هو الأثرة وما ينبعث عنها من شرور وقسوة ووحشية . وما القيم الأخلاقية والمواضعات الاجتماعية إلا أغلفة نحيلة لا تكاد تخفي الوحش الكامن في الإنسان، وهو ذلك الوحش الذي عبر عنه الفيلسوف الإنجليزي الواقعي هوبز بقوله: « إن الإنسان للإنسان ذئب ضار "Homo homini lopus"

وهكذا يتضح كيف أن الواقعية ليست الأخذ عن واقع الحياة وتصويره بخيره وشره كالآلة الفوتوغرافية، كما أنها ليست معالجة لمشاكل المجتمع ومحاولة حلها أو التوجه نحو هذا الحل، كما أنها ليست

ضد أدب الخيال أو الأبراج العاجية، وإنما هى فلسفة خاصة فى فهم الحياة والأحياء وتفسيرهما ، أو هى وجهة نظر خاصة ترى الحياة من خلال منظار أسود، وترى أن الشر هو الأصل فيها وأن التشاؤم والحذر هما الأجدر ببنى البشر لا المثالية والتفاؤل .

هذا، ولقد عاصرت الواقعة الرومانسية ، ، وإن لم تقم بين المذهبين معارك أدبية حامية كتلك التى قامت بين الرومانسية والكلاسيكية إذ اكتفى كل مذهب بأن يسير فى طريقه وأن ينتج ما يريد من أدب فى الصورة التى اختارها والتى رآها أكثر مواتاة لاتجاهه ومضمونه .

ولقد ترك أونوريه دى بلزاك أكبر موسوعة فى الأدب الواقعى وهى تشمل نحو مائة وخمسين قصة أطلق على مجموعها آخر حياته اسم الكوميديا البشرية ، وقسمها إلى مجموعات هى :

(١) مناظر من الحياة الخاصة . (٢) مناظر من حياة الأقليم .
(٣) مناظر من الحياة الباريسية . (٤) مناظر من الحياة السياسية .
(٥) مناظر من الحياة الحربية . (٦) مناظر من حياة الزيف .

ولقد سبق أن حللنا فى كتابنا «نماذج بشرية» شخصية روائية كبيرة لبلزاك هى شخصية راستنياك التى تابع بلزاك حياتها فى عدد من قصصه وأوضحنا وجهة النظر الواقعية التى ينظر بها بلزاك إلى الحياة والأحياء ويوضح فيها الحقائق العميقة لأخلاقهم وسلوكهم فى الحياة، ووسائل

النجاح فيها . ولعلنا نستطيع أن نلق ضوءاً على هذه الفلسفة الواقعية المؤلمة القاسية بأن نثبت هنا طرفا من الحديث الذى توجه به فوتران إلى راستنياك طالب الحقوق الشاب ، الذى أخـــذت نفسه تتفتح للطموح بعد أن ترك قريته إلى المجتمع الباريسى الصاخب حيث يقول « إن الثروة العاجلة هى المشكلة التى تعرض لخمسين ألف شاب مثلك ممن يجدون أنفسهم فى موقفك الحالى . وأنت واحد من هذا العدد ، فكر فى المجهود الذى يجب أن تبذله وفى عنف المعركة التى ستخوضها! لابد أنكم ستأكلون بعضكم بعضاً كالعنكبوت الذى يجتمع فى زهرية واحدة. وذلك لأنه من المستحيل أن يكون هناك خمسون ألف مركز كبير. أتدرى كيف يشق الناس سبيلهم فى هذه الدنيا؟ يشقونه ببريق العبقرية أو بالمهـارة فى الخسة ، يجب أن تسقط بين صفوف البشر كقنبلة أو أن تتسلل بينها كوباء، أما الشرف فلا فائدة فيه. إن الناس ينحنون أمام قوة العبقرية وهم يكرهونها ويحاولون النيل منها بأقوال السوء ، وذلك لأنها تأخذ دون أن تقتسم ولكنهم ينحنون إذا ثابرت . وفى كلمة واحدة الناس يعبدونها جاثين عندما يعجزون عن جرها فى الأوحال . وكذلك الخسة فهى قوة . الخسة سلاح الضعفاء الذين يملأون الأرض ، وسوف تحس بوخزاتها فى كل مكان . إذا كنت تريد أن تثرى سريعاً فمن الواجب أن تملك شيئاً ، أو تتظاهر بأنك تملك شيئاً . لكى تثرى يجب أن تغامر بضربات قوية وإلا أضعت قوتك فى الحبو ، ثم هيهات! . . . . وفى المائة مهنة التى تستطيع

أن تزاولها سترى الجمهور يسمى العشرة أشخاص الذين ينجحون بسرعة لصوصا. استخلص الرأى . هذه هى الحياة ، فهى ليست أجمل من الطبيخ ، ورائحتها رائحته . يجب أن تلوث يديك إذا أردت أن تثرى ، ولكن يجب أن تعرف كيف « تشطفهما » بعد ذلك . فى هذا جماع الأخلاق فى عصرنا . وإذا كنت أحدثك عن الحياة على هذا النحو فذلك من حقى بحكم أننى أعرفها . وهل تظن أننى أنحى عليها باللوم؟ أبداً فقد كانت دائماً كذلك ، ولن يستطيع الوعاظ تغييرها . الإنسان كائن غير كامل وهو — إلى حد ما — منافق ، ولهذا يرى الحمق أنه عديم الأخلاق . وأنا لا أتهم الأغنياء لمصلحة الفقراء . فالإنسان هو هو فى أعلى وفى أسفل وفى الوسط . وفى كل مليون من هذه الحيوانات الرفيعة قد تجد عشرة لصوص يضعون أنفسهم فوق كل شىء ، فوق القوانين ذاتها . وأنا واحد من هؤلاء . أما أنت فإذا كنت رجلا ساميا فلتسر فى خط مستقيم مرفوع الرأس ، وإذا كانت لى نصيحة أهديها إليك — أيها الملك — فهى ألا تثبت عند آرائك أكثر من ثباتك عند أقوالك . وعندما يسألك أحد عن رأى بعه له! والرجل الذى يفتخر بعدم تغيير رأيه مثله مثل من يأخذ نفسه بالسير دائما فى طريق مستقيم . هو أبله يعتقد أنه معصوم من الخطأ . وليست هناك مبادىء وإنما هناك أحداث . ليست هناك قوانين وإنما هناك ظروف ، والرجل الممتاز هو من يحتضن الأحداث والظروف لكى يسيرها » .

هذه هي الواقعية المحزنة، التي وإن يكن بلزاك قد صاغها بالفقرات السابقة على لسان مجرم عات فار من السجن هو فوتران، الذي جمعته الصدفة برستنياك في البنسيون الذي كانا يقيمان فيه في الحي اللاتيني بباريس، إلا أنها في الواقع هي الفلسفة التي يصدر عنها بلزاك في قصصه، أو هي المجهر الذي ينظر من خلاله إلى الحياة والأحياء، وذلك بدليل أنها قد وردت في قصة الأب جوريو . وهي قصة شيخ فان أنفق زهرة حياته في جمع المال من صنع المكرونة ثم وهب كل ماله لبنتيه الوحيدتين لكي تتزوج إحداهما من أحد الأشراف ، وتتزوج الأخرى من أحد كبار الأثرياء ، حتى إذا تم لهما الزواج أخذتا تتنكران لأبيهما المسكين ، وتستشعران منه العار، إلى أن مات الشيخ ولم يجد من يواريه التراب غير راستنياك وزميله بلاتشو طالب الطب ثم خادم البنسيون . وذلك بينما كانت ابنتاه تقصفان وتعبثان ساعة دفنه في دور اللهو والعبث .

والواقعية لا تبشر بشيء ، ولا تدعو إلى سلوك خاص في الحياة ، فكل هذا بعيد عن طبيعتها، وإنما كل همها هو فهم واقع الحياة وتفسيره على النحو الذي تراه. وهو فهم وتفسير قد ينتج عنهما الخير وقد ينتج عنهما الشر. فالخير يأتي من التبصير بالواقع حتى لا يقع الأخيار فريسة للأشرار ، أو حتى لا تقودهم المثالية الساذجة إلى الفشل في الحياة أو إلى التردي في مآزقها ، كما أنها قد تنفر من قبح هذا الواقع وتدفع إلى إصلاحه . وأما الشر فقد يأتي من التشكيك في القيم المثالية

والأخلاقية، وهى قيم إن — لم تكن حقائق واقعة — فهى ضرورات خيرة لابد منها لكى تستقيم حياة الفرد وحياة المجموع ولكى لا ترتد الإنسانية إلى الهمجية الأولى، أو إلى الوحشية الفطرية حتى ليقول فولتير: «لو لم يكن الله موجوداً لوجب أن يخترع».

هذا، ولقد أنتجت الواقعية إنتاجا أدبيا ضخما لا يتمثل فى قصص بلزاك فحسب، بل وفى الكثير من أقاصيص جى دى موپاسان ثم قصص فلوبير. وقد ترجم إلى العربية الكثير من إنتاج هذا المذهب فى العصر الحديث كما ترجمت قصص أخرى واقعية من آداب أخرى غير الفرنسية، وبخاصة توماس هاردى المعروفة «تس سليلة دربرفيلد» التى ترجمها المرحوم فخرى أبو السعود، ونشرتها لجنة التأليف والترجمة والنشر.

وأما فى مجال الأدب التمثيلى، فإنه وإن يكن إنتاج هذا المذهب فيه أقل منه فى مجال القصة والأقصوصة - إلا أنه مع ذلك قد خلف بعض الروائع التى لا تزال تمثل فى المسارح العالمية الكبرى مثل مسرحية «الغربان» لهنرى بك. وهى مسرحية تعرض مأساة أسرة كريمة توفى عائلها وهى مثقلة بالديون فتساقط الدائنون على أفراد الأسرة كالغربان الجارحة ينهشون لحمها حتى لنرى المرابى الجشع تيسييه يصر فى قوة مؤلمة على الزواج من ابنة رب الأسرة التى لم تجاوز العشرين من عمرها، وإلا أنزل بالأسرة الخراب والجوع، مع أنه شيخ هرم

يكبر الفتاة المسكينة بعشرات السنين. وبالرغم من مقاومة الأم لضغط المرابي بكل ما تملك من حرارة الأمومة، إلا أن الفتاة المسكينة لا ترى بدآ من أن تحل الموقف بتضحية نفسها وقبول هذا الزواج الآثم. وفى كتابنا « فى الأدب والنقد » يستطيع من يريد أن يقرأ مشهداً قصيراً ترجمناه من هذه الدراما العاتية .

الواقعية الاشتراكية

كنت أفهم من دراساتى فى الآداب الغربية أن الواقعية فى الأدب معناها — كما سبق أن أوضحت الكشف عن الواضح الحقيقى لنفوس الأفراد وحياة المجتمع، وهو واقع كان كتاب هذا المذهب يؤمنون بأنه واقع شرير ، فالإنسان فى جوهره حيوان مفترس شرير، وما الخير إلا طلاء نحيل لا يكاد يمسه صراع الحياة حتى ينحسر ليكشف عن واقع الإنسان الشرير .

كنت أفهم هذا المعنى من لفظة الواقعية وأجد لها أمثلة مخيفة فى قصص ومسرحيات الواقعيين من الأدباء من أمثال « بلزاك » فى مجموعة قصصه التى أطلق عليها اسم «الكوميديا الإنسانية» على سبيل السخرية، لأنها فى حقيقتها مأساة الإنسانية . وأمثال « هنرى بك » صاحب مسرحية « الغربان » التى تصور جشع المرابين. ثم من أمثال

« توماس هاردى » فى قصته المخيفة « تس سليلة دربرفيلد »

كان هذا هو ماأفهمه من معنى الواقعية فى الأدب، ومع ذلك كنت أقرأ من حين إلى حين تفسيرات جديدة لمعنى الواقعية تأتينا من العالم الاشتراكى، وكانت هذه التفسيرات ترى فى الواقعية تفاؤلا وإيجابية وعدم يأس من الخير عند الفرد وفى المجتمع، وكانت هذه التفسيرات تزعم أنها لاتملى على الواقع شيئاً ولا تزور فى حقيقته، بل تدعى أنها هى الأخرى إنما تكشف عن حقيقة هذا الواقع .

ولكن زيارتى للعالم الاشتراكى جعلتنى أتبين حقيقة هذا العالم وما يضطرب فيه من نظريات كانت غامضة فى ذهنى أشد الغموض ومن بين هذه النظريات نظرية الواقعية بهذا المعنى الجديد الذى كان يلوح لى مناقضاً أو على الأقل مجانباً لحقائق الناس والأشياء .

مع سميونوف

وفى موسكو التقيت بالكاتب الكبير سيمونوف الذى يحتل مكان الصدارة بين كتاب الاتحاد السوفيتى، وكنت أعلم أنه جرت بينه وبين الكاتب « إيليا إهرمبورج » مناقشات حامية حول القصتين اللتين أخرجهما أخيراً « إهرمبورج » وهما (الموجة التاسعة) و (ذوبان

الثلوج) ورأى فيهما سيمونوف أمارة الضعف والشيخوخة، لأن المؤلف صور فيهما شخصيات سلبية متخاذلة . فذكرت الأستاذ سيمونوف بهذه المناقشة وسألته : لماذا يؤاخذ «إهرمبورج» بتصوير شخصيات سلبية متخاذلة إذا كانت هذه الشخصيات توجد فعلا فى واقع الحياة، وكان مذهبهم فى الأدب هو الواقعية ، أى الكشف عن واقع الحياة؟ فأجابنى بأن كل فن اختيار، واختيار الشخصيات السلبية المتخاذلة لتصويرها ينم عن ضعف وشيخوخة، ونحن لم نألف من «إهرمبورج» نفسه تصوير مثل تلك الشخصيات عند ما كان فى عنفوان قوته . ثم أضاف قائلا: فضلا عن ذلك، فإن ما نسميه واقعاً ليس إلا الصورة الذهنية التى لدينا عن الحياة، فأى شيء لا يتخذ وجوده إلا من الصورة الذهنية التى لدينا عنه . ولما كانت هذه الصورة ملكنا فنحن نستطيع أن نلونها باللون الذى نريده والذى نرى فيه مصلحة لأنفسنا ولمجتمعنا. ونحن فى حاجة إلى أن نقاوم عوامل الشر واليأس والتشاؤم وبخاصة بعد أن نجحت ثورتنا الاشتراكية الكبرى وردت إلينا بفضل نجاحها الثقة فى أنفسنا، والإيمان بأن فى استطاعتنا أن نسيطر على مصيرنا ، وأن نتغلب على عوامل الشر والفشل . ثم أنه لا يلزم — لكى يوصف الأدب بالصدق — أن يقص ماحدث فعلا ، بل يكفيه أن يقص ما يمكن حدوثه . وبذلك يصبح أدباً معقولا مشاكلا للحياة وبالتالى صادقا .

وشوقنى هذا الحديث لأن أبحث عن قصة أو أقصوصة للأديب سيمونوف لأرى كيف استطاع ان يصدر فيها عن هذا المعنى الجديد للواقعية ، ولم يتسع وقتى للقراءة أثناء زيارتى للاتحاد السوفيتى ، لأننا كنا ننفق كل الوقت فى المشاهدة وندخر القراءة إلى ما بعد عودتنا، وما أن وصلت إلى القاهرة حتى تصادف أن زارنى أحد الأصدقاء وفى يده كتاب يحمل عنوان «الشريد» وتحته سيمونوف . فوثبت إلى الكتاب فى لهفة لأقرأ شيئاً من أدب سيمونوف الذى حادثته فى موسكو ، ووجدت بالكتاب مجموعة من الأقاصيص السوفييتية ترجمها إلى العربية الأستاذ الحسينى الخطيب ، وأول أقصوصة منها « الشريد » لسيمونوف .

وقرأت القصة فاذا بها تتحدث عن رجل نزح من الريف إلى المدينة لأنه متعطل جائع يبحث عن عمل . وبعد تسكع فى الطرقات وبحث مرير عن لقمة العيش ، اهتدى إلى رجل يعمل عند أحد السادة، وفتح الرجل له صدره واستمع إلى شكايته واستجاب لها ، وكان عند السيد رجل آخر تقدمت به السن وضعفت قواه، ومع ذلك واصل العمل فى تنظيف (الجراج) وحراسته . وطلب الرجل إلى الشريد أن يعود إليه بعد أيام لعله يستطيع أن يحله محل الرجل العجوز، وبالفعل أخذ الرجل يعد العدة لكى يخرج العجوز من عمله .

واختيار وقتا مناسبا صارح فيه سيده بما يريد لحدثه عن ضعف هذا العجوز وقلة إنتاجه وضرورة التخلص منه وإبداله بشخص آخر أكثر قوة وشبابا . وبالرغم من تحرج السيد من طرد هذا العجوز الذى أنفق فى خدمته سنوات طويلة إلا أنه لم يلبث أن أستمع لرأى الرجل الآخر. واستدعى العجوز ليخبره بأنه قرر الاستغناء عنه . وعاد الشريد فى اليوم المحدد فاستقبله الرجل الآخر مستبشرا مهنئا ، ودعاه إلى استلام العمل . ولكن الشريد لم يكد يدخل إلى الجراج حتى سمع شكوى العجوز وفزعه هو وزوجته من المصير المظلم الذى ينتظرهما. ونفذت نغمات هذه الشكوى — التى وصلت إليه عن غير عمد ولا انتظار — إلى أعماق نفسه ، واستيقظ فى ضميره صوت الخير رغم ما يشكو من مسغبه • وكان كل ما فعله هو أن بحث عن الرجل الأول ليخبره أنه لا حاجة به إلى هذا العمل وأنه قد عدل عنه نهائيا عدولا لا رجعة فيه . وخرج ليتسكع من جديد فى الطرقات . .

هذه الأقصوصة الصغيرة تعتبر من صميم الواقعية من حيث مضمونها. فهى تصور شقاء رجل لا يجد عملا يشبع منه جوعه، وقد كتبها كاتب كان فى مطلع حياته من عامة الشعب لخبر حياة هؤلاء المشردين وعرف مآسيها . ومع ذلك فروحها تختلف اختلافا ينبا عن روح الواقعية الغربية. فهذا الشريد رغم جوعه وشقائه لم يفقد معنى الخير من نفسه.

ولم تغلب مرارة الحياة عناصر الخير فى نفسه، فهو يأبى رغم جوعه أن يحرم الرجل العجوز من لقمة عيشه . وهو يفضل أن يظل شريداً على أن يرتكب هذا الإثم، ومثل تلك الخسة . حتى لنراه فى آخر الاقصوصة يصرح بأنه لم يصب سروراً فى حياته مثلما أصابه عندما أعلن عدوله عن قبول هذا العمل الممنوح له وتفضيله التشرد على حرمان الرجل العجوز من عمله الذى يقتات منه .

ولقد يقول قائل لكن: لعل هذا ليس هو واقع الحياة، وهل يمكن أن يستشعر شريد مثل هذا الخير والإيثار وهو جائع متسكع؟ والجواب على هذا التساؤل هو ما سبق أن ذكرت من أنه ليس من الضرورى لكى يوصف الأدب بالصدق أن يقص مايحدث فعلا أو ما يغلب حدوثه، بل يكفى أن يقص ما يمكن حدوثه دون أن يوصف بالاستحالة أو عدم المعقولية. ومن الواضح أنه لا استحالة مطلقا ولا خروج على المعقولية فى أن يرفض مثل هذا الشريد لقمة العيش التى يراد انتزاعها من فم هذا العجوز وزوجته المسكينة .

ومن هذه الأقصوصة الصغيرة استطعت ان ادرك إدراكا محسوسا تلك النظريات التى حدثنى عنها الأستاذ سيمونوف فى موسكو عندما قال : إن أدبهم أدب هادف إلى تغليب عامل الخير والثقة بالانسان وقدرته . وأن واقعيتهم وإن كانت تتخذ مضمونها من حياة عامة

الشعب ومشاكله إلا أن روحها روح متفائلة تؤمن بإيجابية الإنسان وقدرته على أن يأتى بالخير ، وأن يضحى فى سبيله بكل شىء فى غير يأس ولا تشاؤم ولا مرارة مسرفة .

الطبيعية

واصل التيار الواقعى عند الغربيين تطوره حتى انتهى عند إميل زولا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر إلى مذهب الطبيعية . الذى وإن كان يعتبر استمراراً طبيعياً للواقعية — إلا أنه فى الواقع قد تقدم فى نفس الاتجاه تقدماً واسعاً يكاد يجعل منه مذهباً فلسفياً وأدبياً قائماً بذاته .

فإذا كانت الواقعية قد اعتمدت على الملاحظة المباشرة لكى تصور الواقع على النحو الذى آمنت بحقيقته ، فإن الطبيعية لا تكتفى بالملاحظة بل تستعين بالتجارب والأبحاث العضوية والفسيولوجية لمعرفة حقائق الإنسان العميقة وحقائق الحياة . وقد صاغ إميل زولا هذا المنهج فى عدة مقالات جمعها فيما بعد فى كتاب سماه «القصة التجريبية» . وهو فى صياغة هذا المنهج لم يتأثر بالواقعيين فحسب ، بل ولا بأنصار الفلسفة الوصفية وعلى رأسهم أوجست كونت ، أو النزعة العلمية الجبرية فى نقد الأدب ، على نحو ما فعل تين الذى كان يرى فى الأدب والأديب نتاجاً للأجناس والزمن والبيئة — لم يتأثر زولا بكل هؤلاء

فحسب، بل وتأثر أيضاً بالمناهج التجريبية فى الطب وعلوم الحياة ، وبخاصة بكتاب كلود برنار الخالد الذكر المسمى « مقدمة فى دراسة علم الطب التجريبى » .

والطبيعية هى الأخرى تسعى إلى تصوير واقع الحياة أو طبيعة الحياة وفهمها وتفسيرها ، ولكنها ترد هذه الطبيعة وهذا الواقع العميق إلى حقائق حياتنا العضوية وتأثير هذه الحقائق ، بل سيطرتها على كافة مشاعرنا وأفكارنا وأخلاقنا وسلوكنا فى الحياة . ولعل فى عنوان إحدى قصص زولا الشهيرة وهى « الحيوان البشرى » La bête humaine ما يرمز إلى نوع النظرة التى ينظر بها إلى الإنسان وحقيقته . فهو فى جوهره حيوان تسيره غرائزه وحاجاته العضوية . وهذا اتجاه قد أصبح له فى الفلسفة وعلم النفس الحديثين أنصار عديدون ، وهم أولئك الذين يقولون بأن حياة الإنسان الشعورية والعقلية ليست إلا ظاهرة ثانوية أو ظاهرة طفيلية تسلقت على أصل الإنسان العضوى ، ومن ثم فهى تابعة ومتأثرة بهذا الأصل العضوى . وهم لا يعدمون أن يجدوا فى ملاحظة حياة الإنسان العادية اليومية ما يؤيد وجهة نظرهم ، إذ يلاحظون مدى تأثر مشاعرنا وأفكارنا وسلوكنا بحالتنا العضوية من الصحة والمرض والضعف أو القوة . وكل ذلك فضلا عن تقدم الأبحاث والتجارب فى علوم الحياة ووظائف الأعضاء والكيمياء العضوية ، حيث تثبت هذه التجارب مدى تأثير جهازنا العصبى وغددنا المختلفة على مزاج الفرد ومشاعره وتفكيره وسلوكه وأخلاقه .

الطبيعة ترد إذن واقع الإنسان وبالتالى واقع الحياة ، أى طبيعتهما العميقة ، إلى الكائن العضوى وغرائزه وحاجاته ، وتوفر جهدها على أن تكشف الستار عن هذه الحقائق الدفينة ، وأن تصورها فى الأدب ، وبخاصة أدب القصة الذى يتسع لمثل هذا التصوير . ولكن اعتمادها على التجارب والأبحاث العلمية وتعميم نتائج هذه التجارب والأبحاث ، أدى فى الغالب إلى اصطناع الحيوات التى تعرضها تلك القصص ، ورسم سلوكها فى الحياة طبقاً لمقتضيات المذهب ووفقاً لمنطقه الذى يقوم على نوع من الجبرية العضوية التى تفسح للوراثة أكبر مجال ، حتى ارى إميل زولا يكرس جانباً كبيراً من حياته لكتابة عدة قصص تتناول أسرة واحدة هى أسرة روجون ما كار ، ليؤيد بهذه السلسلة مذهب الطبيعية الذى دعا إليه ، جامعاً بين تأثير الحياة العضوية وبين الوراثة فى تكوين الشخصية البشرية .

وإنه وإن تكن هذه النظارة الفلسفية إلى الحياة لا تخلو من حق ، إلا أنها بلا ريب قد تسرب إليها الخطأ من التعميم ، ومن زعمها أنها قد أحاطت بكل الحق الذى لا حق بعده أو خلفه أو فوقه - وكأنها قد كشفت عن كل مجهول فى أغوار النفس البشرية التى ضلت فيها كافة العقول ، وكل ذلك فضلا عن أن مثل هذا المذهب إذا جاز التعصب له فى مجال الفلسفة الذى يعتمد على النظريات والتعميمات ، فإن من الخطر التعصب له فى الأدب ، وبخاصة فى الأدب الذى يسعى إلى تصوير واقع الحياة والأحياء . والأدب كثيراً ما يفسده إقحام النظريات

على ميدانه ، وهو لا يمكن أن يعتبر أدباً صادقاً خالداً إذا ابتدأ بنظريات يفصل واقع الحياة على قدها ، وبخاصة إذا كان أدباً واقعياً ، وإنما هم الأدب الواقعى يجب أن يكون تصوير الواقع تصويراً دقيقاً فى المرحلة الأولى . وإذا لم يكن بد من تفسير هذا الواقع وفهمه . فإن هذا التفسير يجب أن يستمد من أحداث هذا الواقع ذاتها ، كما يجب أن يظل مجرد ترجيح أو احتمال ، حيث لا يستطيع الأديب أو المفكر الجزم . وربما كان هذا هو سبب عظمة وخلود أولئك الكتاب الذين لم يصل إلى مرتبتهم حتى اليوم كبار الفلاسفة ولا كبار العلماء . ومن أمثال هؤلاء الكتاب شكسبير الذى صور الحياة ، أو على الأصح خلقها تاركا لها كل مافيها من احتمالات وأسرار ، بحيث لا يزال الفلاسفة والمفكرون أنفسهم يعودون إلى تلك الحيوات التى خلقها شكسبير وأضرابه محاولين أن يستشفوا منها أسرار الحياة وأسرار الإنسان ، حتى ليتفاوت فهم هولاء المفكرين لكل شخصية شكسبيرية تفاوتاً بالغاً . ويتكون من مجموعة تلك المفاهيم رصيد إنسانى ضخم يجمع بين المثالية والواقعية والمادية والروحية والفنية والرمزية ، وما إليها من مذاهب ووجهات نظر فى فهم الحياة والأحياء .

البرناسية والفنية

على أنه إذا كان التيار الأدبى الذى عارض الرومانسية قد اتخذ فى مجال القصة والأقصوصة من المنهج الواقعى ثم الطبيعى مذهباً له ،

فإن نفس التيار المعارض قد اتخذ فى مجال الشعر الغنائى منهجاً آخر ، سمى أحياناً بالمذهب البرناسى ، وأحياناً بالمذهب الفنى .

أما المذهب البرناسى فقد أطلق عليـــه هذا الإسم مصادفة . أطلقه أحد الناشرين الفرنسيين على مجموعة من القصائد التى نشرها فى مجلد واحـد لطائفة من الشعراء النـاشئين ، وسمى المجموعة « البرناس المعاصر » إشارة إلى جبل البرناس الشهير ببلاد اليونان ، وهو الجبل الذى تقول أساطيرهم إن آلهة الشعر كانت تقطنه . فهذه التسمية يمكن مع شىء من التجوز أن تعرب مثلا بقولنـا : « عكاظ الجديدة » . وبالرغم من هذه المصادفة فإن الإسم قد ذاع وخلد فى تاريخ الأدب ، للتعبير عن مذهب أدبى بعينه ، وذلك لأن شعراء المجموعة كانت لهم فى الواقع فلسفة أدبية وشعرية خاصة موحدة فى أصولها العامة، وإن تكن أمزجتهم الفردية قد انتهت بوصل أسمائهم المختلفة بعدة مذاهب أدبية استوت على سوقها فيما بعد ، بل وتعارضت أحياناً ، فمنهم شارل بودلير الذى سيعتبر فيما بعد من رواد الرمزية ، ومنهم تيوفيل جوتييه الذى يقرن اسمه بمذهب الفنية ، أى الفن للفن ، كما أن منهم لوكونت دى ليل الذى يعتبر زعيم المذهب البرناسى .

والواقع أن البرناسية والفنية يكادان يعتبران مذهباً واحداً ، بهما يقومان على معارضة الرومانسية من حيث إنها مذهب الذاتية فى الشعر ، وعرض أفراح الفرد الخاصة وأحزانه على الناس . واتخاذ

الشعر وسيلة للتعبير عن الذات . بينما تقوم البرناسية والفنية على اعتبار الشعر غاية فى ذاته لا وسيلة للتعبير عن الذات . أى أنها تريد أن تجعل الشعر فناً موضوعياً وغاية فى ذاته ، همه نحت الجمال أو خلقه ، واستخراجه من مظاهر الجمال فى الطبيعة أو خلعه على تلك المظاهر .

والواقع أن لوكونت دى ليل قد استهل هذه الصيحة الفنية التى انطلقت ضد الرومانسية بصرخة عاتية نظمها فى إحدى قصائد ديوانه المسمى «قصائد بربرية» بقوله: «أيتها الدهماء آكلة اللحوم ، فليجرجر من يريد قلبه الدامى فوق ساحتك الساخرة ، أما أنا فلا أريد أن أبيعك نشوتى أو ألمى . إننى لن أسلم حياتى لنباحك ، وبذلك ثار لوكونت دى ليل على تلك العاطفية الذاتية التى كانت تصدر عنها الرومانسية ، وأبى أن يعرض حياته الخاصة بما فيها من أفراح وأحزان على جماهير الدهماء ، كما أبى أن يسف الشعر إلى حد الوسيلة التى تستخدم لغرض ما ، ولو كان هذا الغرض هو العبارة عن الذات ، وذلك لكى يرد الشعر إلى طبيعته كفن جميل ، هدفه الصور والأخيلة الجميلة فى ذاتها .

وفى الحق إن هذا المذهب الفنى لم يستقر عليه لوكونت دى ليل إلا بعد أن استوت له فلسفة خاصة فى الحياة ، وهى فلسفة كان يحلو له دائماً أن يرجعها إلى الديانة البوذية ، التى ربما كان سبب إنسياقه نحوها هو ميلاده ونشأته فى جزيرة بربون إحدى مستعمرات فرنسا فى جزر الهند الشرقية .

وهذه الفلسفة تسخر من ألم الإنسان وبكائه، وترى أن « النرڤانا » هى سبيل خلاص الإنسان. والنرڤانا فى البوذية هى حالة نفسية تحقق للفرد الجنة التى وعدها المؤمنون فى الديانات الأخرى . وهى جنة تتحقق للفرد فى عالمنا هذا إذا استطاع أن يميت الرغبة فى نفسه ، وإن تكن إماتة الرغبة هى فى الواقع بمثابة إماتة للحياة ذاتها . ولذلك يتمرد الشاعر على بكاء الإنسان الذى لا ينقطع بسبب رغباته الخادعة المحرقة فيقول «كم من القرون قد ماتت منذ أخذ الإنسان يبكى ؟ وأخذت الرغبة المتكالبة تخدعنا وتحرقنا ، بجذوتها الأشد ضراوة من النار التى لا تخمد ؟ » .

بل وتراه يتخذ من التلهف على الفناء مادة خصبة لشعره، ويغبط الموتى على ما أصابوا من نعيم فى الفناء وأكل الديدان لهم فيقول «أيها الموتى ... الموتى السعداء الذين تفترسهم الديدان النهمة . وأنت أيها الموت المقدس الذى يلج كل شىء رحابك ويمحى، تقبل أطفالك فى صدرك المرصع بالنجوم ! خلصنا من الزمن والعدد والمكان، وأرجع إلينا الراحة التى أنزلت بها الحياة الاضطراب». وهو يقص قصة ثلاثة من البراهمة عجزوا عن أن يصلوا إلى النرڤانا، وبالتالى عجزوا عن أن يصلوا إلى الكمال : أحدهم لأنه لم يستطع أن يتخلص من الرغبة ، والثانى من الذكرى والثالث من الشك ، فعاقتهم هذه الأثقال عن أن يبلغوا الهدف .

ولما كانت هذه الفلسفة ذاتها فى حاجة إلى التعبير عنها، وهى شغل الشاعر الشاغل، فقد احتال للأمر بأن عاد إلى أساطير الشعوب البدائية كاليونان والهند، فأنطق آلهتهم وأبطالهم، محتفظا لهم بطابعهم البدائى القديم. وبذلك استطاع أن يعبر عن أفكاره ومشاعره الخاصة خلال هذه الشخصيات، مع احتفاظه للشعر بالموضوعية وعدم الذاتية التى أرادها، بل اتخذ من تلك الشخصيات الأسطورية وسيلة للثورة على المسيحية ذاتها، تلك المسيحية التى كان يبغضها أشد البغض، رغم أنها كانت ديانته الرسمية.

وتابع تيوفيل جوتييه نفس المنهج الشعرى وإن لم يأخذ بفلسفة دى ليل. كما لم تتسع ظروف حياته لكى يكرس الكثير من وقته لنظم الشعر. وقد قضت ظروفه أن يعمل فى الصحافة عملا متواصلا مرهقا لكى يضمن عيشه. ولم يقف جوتييه عند البرناسية التى تحتال للتعبير عن الأفكار والمشاعر الخاصة باستخدام الأساطير وشخصياتها، بل قصر الشعر على فن واحد من فنونه وهو الوصف، وقد اتخذ هذا الفن أساسا للدعوة إلى مذهبه الشعرى المعروف بالفنية أو مذهب الفن للفن، الذى قصد منه إلى أن يكون الفن غاية فى ذاته لا وسيلة للتعبير عن الذات. وهو فن جميل، مادته هى نحت الصور والأخيلة الجميلة من اللغة على نحو ما تنحت التماثيل من الرخام، وترسم اللوحات بالألوان. ومن البديهى أن هذا المذهب لا يمكن تحقيقه إلا فى مجال

الوصف، ولا أدل على ذلك من العنوان الذى اختاره جوتييه لديوانه، وهو « الميناء والزهريات » :

وبالرغم من نشأة الفن للفن هذه النشأة التاريخية المحدودة، كثورة ضد استخدام الفن كوسيلة للتعبير عن الذات، ودعوة للرجوع بالفن إلى حقيقته الجمالية، ومقاومة الهلهلة والابتذال فى الشعر، ثم اقتصار هذا المذهب بحكم طبيعته على فن الوصف — نقول بالرغم من كل هذا فإن عبارة الفن للفن قد اتخذت فى عالم الأدب ومعاركه عدة معان دخيلة على مدلوله التاريخى، وانتشرت هذه العبارة فى العالم العربى الحديث ودارت حولها — ولا تزال تدور — معارك حامية.

لقد ظن البعض أن الفن للفن معناه التحلل من قواعد الأخلاق فى الإنتاج الأدبى، بل أسرف البعض فى الظن حتى قال إن الفن للفن ينتهى إلى الأدب الإباحى الذى يزعم أنه لا يهتم بغير الفن، سواء اتفق هذا الفن مع الأخلاق والمواضعات الاجتماعية أو تنافى معها.

وقال الاشتراكيون إن الفن للفن معناه فصل الأدب عن المجتمع وحبسه فى الأبراج العاجية التى يتسكع فيها المترفون ويطلبون فيها من الأدب نوعا من البذخ والمتعة الرفيعة الأثرة، بدلا من أن ينزل الأدب إلى أسواق الحياة ليرصد ما فيها من محن وآلام ويعمل على علاجها أو تخفيفها، باعتبار أن للأدب وظيفة اجتماعية يجب أن يؤديها وليس ترفا يقدم للأرستقراطية المنعمة :

هذا ومن البين أن الأخلاقيين والاشتراكيين على السواء قد تعسفوا ، وحملوا مذهب الفن للفن أوزارا لم تولد معه . فمذهب الفن للفن لا يدعو إلى الخروج على قواعد الأخلاق ، بل ولا يتعرض للمشكلة الأخلاقية على الإطلاق. وعند دعاته أن أنواع النشاط الروحي المختلفة للإنسان لا تخضع جميعها لمقاييس الأخلاق، فالحقائق الرياضية مثلا لا توصف بالخير أو الشر، وإنما توصف بالصحة أو الخطأ . وعلى هذا النحو قالوا بأن الفن لا يحكم عليه من حيث الخير أو الشر ولا من حيث الصحة أو الخطأ وإنما يحكم عليه من حيث الجمال والقبح، وهم من رهافة الحس بحيث يدركون ما في الشر من قبح ، وإن لم يمنع ذلك من استقامة نظريتهم العامة القائلة بأنه إذا كانت هناك أقوال وأفعال أخلاقية Moral وهناك أقوال وأفعال لا أخلاقية أي ضد الاخلاق Immoral ، فإن هناك أقوالا وأفعالا لا علاقة لها بالأخلاق ، ولا تخضع لمقاييسها Amoral ومن بينها الحقائق الرياضية والحقائق الجمالية أي الفنية .

وأما الاشتراكيون فإن تعسفهم يأتي من ناحيتين :

الناحية الأولى إسرافهم المذهبي الذي يريد أن يفرض دكتاتورية على الأدب، بحيث لا يعنى إلا بمشاكل الحياة الشعبية وما فيها من بؤس ومحن . والناحية الثانية تأتي من تجاهلهم لحاجة المجتمع بكافة طبقاته إلى القيم الجمالية، وإنكارهم لتأثير هذه القيم من تهذيب الشعوب ورفع مستواها الروحي. وليس من شك في أنه إذا كانت الإنسانية في حاجة

إلى من ينتقم لها من البؤس والشقاء ، فهى أيضاً فى حاجة لا تقل مساسا لمن ينتقم لها من القبح وفساد الذوق أوانحطاطه . وطبقات الشعب العاملة لا تقل حاجة إلى الغذاء الروحى والجمالى عنها إلى الغذاء المادى والعقلى. وياويل الحياة إذا اقتصر الفن على خدمة الأهداف النفعية . والطبقات العاملة نفسها تدرك هذه الحقيقة وتشعر بحاجتها الروحية إلى الفن والجمال ، ولذلك نراها تتغنى وهى تتصبب عرقا ، وتجد فى هذا الغناء الطليق مايرفه من متاعبها وآلامها . ولسنا نظن أن الاشتراكيين يأبون على الكادحين مثل هذا الترفيه ، ويحرصون على مواصلة الكبت حتى تنفجر النفوس .

هذا بالرغم من أن البرناسية كانت تحرص على الموضوعية وتتخذ من التجسيم La Plastique أو النحت هدفا أساسياً للشعر ، بحيث يأتى الوصف مثلا تجسيما للموصوف ، محيطا بكافة أوصافه وخصائصه الخارجية المميزة ، وكأنه ينحته تمثالا . وبالرغم من أن الفنية قد حرصت هى الأخرى على تنحية الشاعر ومشاعره الخاصة وآلامه وأفراحه الذاتية عن مجال الشعر — إلا أن هذه المحاولة لم يكن من الممكن ولا من الخير أن تتحقق على نحو مطلق ، وإلا أصبح الوصف الشعرى فنا آليا كالفن الفوتوغرافى . وذلك لأن الشاعر كثيرا مايعكس بصره — أراد أم لم يرد — إلى داخل نفسه ، ليرى فى مرآتها العالم الخارجى المنعكس فيها ، وهو إذ يصف ذلك العالم لا يصفه كما يراه فى الخارج ، وإنما يصفه كما يراه منعكسا فى مرآة نفسه ،

وهذه المرآة النفسية لابد أن تلون إلى حد ما ذلك العالم الخارجى بلونها الخاص ، بوعى من الشاعر أو بغير وعى . وكل ذلك على اختلاف فى النسب يرجع إلى طبائع الشعراء . ومقدار الحساسية الموجودة فى مرآة كل نفس .

الرمزية

إنه وإن تكن الرمزية لم تظهر فى الأدب إلا فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، إلا أن أصولها الفلسفية موغلة فى القدم . والذى لاشك فيه أنها تستند — ضمن ما تستند إليه — إلى مثالية أفلاطون . تلك المثالية التى كانت تنكر حقائق الأشياء المحسوسة. ولا ترى فيها غير صور رموز للحقائق المثالية البعيدة عن عالمنا المحسوس .

وإذا كانت الحركة العلمية الوضعية قد ظنت فى العصور الحديثة أن فى مقدرتها أن تصل بوسائلها العلمية ، وبالعقل الواعى إلى حقائق الأشياء، فإن هذه الحركة لم تلبث أن تبينت أن هذه الحقائق لا يمكن أن تدرك فى ذاتها وإنما تدرك بظواهرها الخارجية فحسب ، مما دعا بعض الفلاسفة إلى أن ينكر وجود الأشياء الخارجية، ولا يرى فيها غير الصور الذهنية التى تنعكس فى مداركنا عن تلك الأشياء. فأى شىء خارجى ، لا يستمد وجوده إلا من الصورة الذهنية التى لدينا عنه . وفيما عدا هذه الصورة لا يعتبر له وجود خارجى .

ولم يكتف التفكير الإنسانى بمناقشة العالم الخارجى ووجوده أوعدم وجوده خارج الذهن الإنسانى ، بل تناول ذلك التفكير عالمنا النفسي أيضاً . فاكتشف أن عقلنا الواعى عقل محدود ، حتى ولو سلمنا بأنه الحقيقة الواحدة الموجودة فى هذا العالم ، واعتبرنا أن الصور المختزنة فى هذا العقل الواعى هى الوجود ولا وجود سواه . وهو محدود بسبب ما اتضح من أن خلف هذا العقل الواعى يوجد حقل فسيح من العقل اللاواعى أى العقل الباطن . وعلى كشف مجاهل هذا اللاوعى أخذت تتوفر مجهودات المفكرين .

وبناء على هذه الحقائق الفلسفية العامة التى تقابل بين الإدراك البشرى والعالم الخارجى أثيرت مسألة اللغة ووظيفتها، باعتبارها صلة بين هذا الإدراك وذلك العالم الخارجى. وإذ صح أن العالم الخارجى لا وجود له خارج الذهن البشرى ، ولا يتمثل الوجود إلا فى الصور التى ندركها عن هذا العالم، فقد أخذ الأدباء والشعراء ينكرون على اللغة قدرتها على أن تنقل إلينا حقائق الأشياء ، وقالوا إنها لا تعدو أن تكون رموزا تثير الصور الذهنية التى تلقيناها من الخارج ، أو كوناها من الجمع بين أشتات من الصور التى تلقيناها من ذلك الخارج . وعلى هذا الأساس لا تصبح اللغة وسيلة لنقل المعانى المحددة أو الصور المرسومة الأبعاد ، وإنما تصبح وسيلة للإيحاء. ولما كانت وظيفة الأدب الأولى هى توليد المشاركة الوجدانية بين الكاتب والقارىء أو المشاهد ، فقد قالوا بأن الأدب لا يسعى إلى نقل المعانى

والصور المحددة، وإنما يسعى إلى نشر العدوى ونقل حالات نفسية من الكاتب إلى القارىء ، أو على الأصح الإيحاء بها . وبالتالى لا يسعى الأدب أو الشعر الرمزى إلا إلى أن ينقل وقع الأشياء الخارجية أو الداخلية من نفس إلى نفس .

وإذا كانت اللغة رموزا للعالم الخارجى والعالم النفسى، وكانت وظيفتها إثارة الصور المماثلة عند الغير أو إعانتهم على تكوين مثل تلك الصور، مما يشبه عملية النقل من نفس إلى نفس ، فقد قال الأدباء الرمزيون بأن معطيات الحواس متداخلة متبادلة وعبر بودلير عن هذه الفكرة بكلمة Correspondant أى التعادل أو التبادل. ولخص هذه الفكرة فى بيت شعرى يقول فيه « الألوان والروائح والأصوات تتجاوب Les couleurs, les parfins et les sons se repondent بمعنى أن كافة الحواس تستطيع أن تولد وقعا نفسيا موحدا. ونستطيع أن نضرب لذلك مثلا بوصف أحد الرمزيين للون السماء ، وهى مغطاة بسحب بيضاء بقوله : «وكان لون السماء فى نعومة اللؤلؤ» فهو، وإن لم يحدد اللون بلفظة من الألفاظ التى تعبر عنه إلا أنه مع ذلك ولد فى نفوسنا إحساسا بهذا اللون، ونقل إلينا وقعه فى نفسه بعبارة «نعومة اللؤلؤ » التى استمدها من عالم اللمس، ولعل من هذا القبيل أيضاً قول الجارم :

. . .

أسوان تعرفه إذا اختلط الدجى · بالنبرة السـوداء فى أناته

إذ وصف النبرة وهى صوت ، بالسواد وهو لون، ومع ذلك جاء هذا الوصف أقدر على نقل الوقع النفسى مما لو وصف النبرة بلفظة من ألفاظ الصوت كخافتة أو غيرها . ومن هذين المثالين يتضح معنى التبادل الحسى أو المعادلة الحسية، إذ عبرنا أو وصفنا معطيات حاسة من الحواس بالألفاظ الخاصة بمعطيات حاسة أخرى .

ونخلص من هذا الاستعراض السريع بأن للرمزية ثلاث اتجاهات :

١ — اتجاه غيبى خاص بطريقة إدراك العالم الخارجى وبالوجود الذهنى الذى ينحصر فيه الوجود الفعلى .

٢ — اتجاه باطنى وهو السعى إلى اكتشاف العقل البـــاطن وعالم اللاوعى .

٣ — اتجاه لغوى خاص بالبحث فى وظيفة اللغة وإمكانياتها ومدى تقيدها بعمل الحواس وتبادل تلك الحواس ، على نحو يفسح أمام الكاتب أو الشاعر مجال اللغة وتسخيرها لتأدية وظائف الأدب .

* * *

صور الرمزية

ولقد غزت الرمزية كافة صور الأدب فظهرت فى الشعر الغنائى، كما ظهرت فى الأدب التمثيلى .

وهى فى الشعر الغنائى — أى فى القصائد — قد تسعى إلى خلق

حالة نفسية خاصة والإيحاء بتلك الحالة فى غموض وإبهام بحيث لا نستطيع أن نحلل عقليا تفاصيل المعانى التى يعبر عنها مثل هذا القصيد، وإن كنا نحس بالحالة النفسية التى صدر عنها ، والرمزية عندئذ لا تستخدم الشعر للتعبير عن معان واضحة أو مشاعر محددة، بل تكتفى بالإيحاء النفسى والتصوير العام عن طريق الرمز . وهى فى مسلكها هذا تتمرد على الكلاسيكية التى تؤمن بالعقل وضوئه ووضوحه.

ولعلنا نستطيع أن ندرك هذا المنهج الرمزى بترديد البصر فى إحدى قصائد الرمزيين ، ولتكن قصيدة «البعث» لزعيم الرمزية فى فرنسا « ستيفان مالارميه » (اواخر القرن التاسع عشر) حيث يقول :

لقد طرد الربيع الشاحب فى حزن

الشتاء — فصل الفن الهادىء — الشتاء الضاحى

وفى جسمى الذى يسيطر عليه الدم القاتم

يتمطى العجز فى تثاؤب طويل

* * *

إن شفقا أبيض يبرد تحت جمجمتى

التى تعصبها حلقة من حديد وكأنها قبر قديم

وأهيم حزينا خلف حلم غامض جميل

خلال الحقول التى يزدهر فيها عصير لانهاية له

* * *

ثم أخر منهوك العصب بعطر الأشجار
وأحفر برأسى قبرا لحلمى
وأعض الأرض الساخنة التى تنبت النرجس

* * *

أغوص منتظراً أن ينهض عنى الملل
ومع ذلك فزرقة السماء تبتسم فوق سياج الشجر المستيقظ
حيث ترفرف العصافير كالزهر فى ضوء الشمس

فنى هذه القصيدة يعبر الشاعر عن حالة نفسية متهافتة أنهكها الملل، ويقارن بينها و بين مظاهر الطبيعة التى تحيط به . ولكنه لا يعبر عن حالته النفسية ، ولا يصف الطبيعة من حوله وصفا مباشرا ، بل يلجأ إلى الخيال يقتنص بواسطته صورا رمزية تستطيع أن توحى بحالته النفسية وبما بينها وبين الطبيعة الخارجية من انسجام أو تنافر واصطدام . ولما كان نسيج شعره كله من الصور الرمزية التى تحتمل أكثر من تفسير واحد ، فإنه لم يكن مفر من أن يأتى الشعر غامضاً، ولكنه ليس غموض عجز عن الإدراك أوعن التعبير ، بل غموض ناشىء عن غنى الاحتمالات المختلفة التى ترقد خلف الرموز وتفلت من قبضة العقل الذى يسعى إلى الوضوح الجامع المانع ، أى الذى يجمع كل عناصر الفكرة ويعزلها عن غيرها من الأفكار والمعانى على نحو ما تفعل الكلاسيكية .

والإيحاء فى مثل هذا الشعر لا يعتمد على الصور الرمزية التى يقتنصها الخيال للتعبير عن خواطر النفس أو مشاعر الحس فحسب، بل ويعتمد أيضاً على موسيقى الشعر وإيحاء الانسجامات الصوتية. والسبب الذى يدعو الشعراء إلى الالتجاء إلى الرمزية ليس الرغبة فى الغموض والإبهام أو العجز عن الإفصاح وبخاصة عند الموهوبين من الشعراء، لا المقلدين الذين يتمذهبون تنطعا وسترا لعجزهم أو إيهاما بملكات هم محرومون منها، وإنما مرده عند هؤلاء الموهوبين إلى إيمانهم بعجز العقل الواعى عن إدراك الحقائق النفسية التى لا يستطيع أن يردها إلى عواملها الأولية ، وذلك لأنه حتى لو وفق فى التحليل، فإنه لن يستطيع بفضل هذا التحليل أن يعطينا فكرة واضحة عن الحالة النفسية المركبة ، وذلك لأن كل تركيب تتوالد فيه خصائص لا تتوفر فى عناصره المكونة له ، وإنما تأتيه من عملية التركيب ذاتها. فلو أنك أضفت أكسوجينا إلى أيدروجين مثلا ، لتولد منهما مركب هو الماء الذى يحمل خصائص لا تتوفر فى أى عنصر من العنصرين المكونين له . كما أنك لو حللت نبيذا إلى عناصره الأولية فى معمل يشبه عمله عمل العقل المحلل للحالات النفسية، لما استطاع ذلك التحليل أن يعطيك فكرة واضحة أو إحساسا صادقا عن طعم ذلك النبيذ كمركب له نكهته الخاصة . والرمزية تستند إلى هذه الحقائق العلمية التى يحملها المفكرون فى قولهم «إن كل مركب تعدو خصائصه خصائص عناصره المكونة له » . وكأنهم بذلك يعلنون إفلاس العقل البشرى و ينفضون أيديهم

من قدرته على الفهم عن طريق التحليل ، ولذلك يكتفون بأن يرمزوا للحالة النفسية التي يريدون العبارة عنها ، بعدة رموز كأنها الأزرار الكهربائية التي توقد الضوء ، لنستطيع أن نتبين معالم تلك الحالة النفسية الغامضة المركبة الغارقة فى ضباب النفس البشرية ، والتي كثيراً ما تجاوز فى أبعادها منطقة العقل الواعى لتضرب بجذورها فى عالم اللاوعى أو اللاشعور . ولذلك يرجح النقاد أن الرمزية قد كانت الجد الأعلى للسيريالية التي تقوم على اللاوعى وإطلاق ما به من مكبوتات وقوى خفية تعمل فى حياة الإنسان عملها الحاسم الذى كثيراً ما ينقلب إلى تدمير أو انحلال .

* * *

وكما تستعمل الرمزية للتعبير عن الحالات النفسية المركبة العميقة بفضل ممكنات اللغة وعملية نحت الصور والأخيلة منها - فإنها قد تتخذ أيضاً فى الشعر الغنائى ذاته منهجاً أوسع ، من جزئيات الرموز والتعبيرات وذلك بفضل الخيال الخالق الذى يستعين به الشاعر لتصوير رؤى شعرية تعبر عن مكنونات النفس وخواطرها .

ولعلنا نستطيع أن نجد مثلا جميلا عميقاً لهذا الإتجاه الرمزى الخيالى فى قصيدة إدجار ألان پو الشاعر القصصى الأمريكى الشهير ، الذى ترجم قصصه وقصيدته هذه إلى الفرنسية الشاعر الرمزى بودلير ، فأثرت ترجمته فى اتجاه الأدب الفرنسى فى أواخر القرن التاسع عشر

اتجاها قوياً نحو الرمزية . وهاهي ذي قصيدته واسمها « الغراب » :

« كان الليل المخيف فى منتصفه وقد قوست ظهرى فى عناء متهافت، فوق جملة من المجلدات الغريبة النادرة ، أستطلع ما بها من علم دارس. تمايل رأسى كمن فى سنة ، وإذا بدق فجائى. دق سيد رفيق بباب غرفتى: إن هو إلا طارق يدق ببابى ... هو ذلك . ولا شىء غيره » .

* * *

آه أذكر أوضح الذكرى أننا كنا فى ديسمبر الحالك القارس البرد، والجمرات تطرز تباعا أرواحها فوق أرض الغرفة قبل أن تحتضر. وقد تاقت نفسى بلهفة إلى الصباح . عبثاً كنت أحاول أن ألتمس فى كتبى مرجئاً لما فى النفس من حسرة ... حسرة من فقد «لينور» إذ أن تلك الحسناء المشرقة المنقطعة النظير ، التى تسميها الملائكة «لينور » لن يتردد هنا اسمها بعد اليوم .

* * *

ولقد كان فى حفيف ديباج الستائر الخافت ما يملؤنى رعباً خارقاً ، ما شعرت بمثله من قبل. فنهضت قائماً لعلى أهدىء من ضربات قلبى، وأخذت أردد « إنه طارق يلتمس مدخلا إلى غرفتى . . . طارق ليل يلتمس مدخلا إلى غرفتى . . . هو ذلك . . ولا شىء غيره » .

* * *

عادت نفسي إلى التماسك فصحت في غير تردد ولا مهل: «سيدى» أوسيدتى .. بكل إخلاص أرجو عفوك أيها الزائر ، إذ كنت فى سنة ، وقد أتيت بكل رفق تدق بابى ... تدق دقا متهافتا لم أكد أسمعه». ثم فتحت الباب على مصراعيه ، فإذا به الظلام . . . ولا شيء غيره !

* * *

أمعنت البصر فى الظلام وظللت في مكانى فى دهشة المرعوب، وقد انسابت إلى نفسى الشكوك والأحلام ... أحلام لم يجرؤ أحد قبلى أن يحلم بمثلها ... ولكن الصمت ظل مطبقا . والهدوء لم يحركه قول ، إلا كلمة واحدة همس بها هى « لينور » همستُ بها دون أن يرتد إلى غير الصدى : « لينور » ! ذلك ما كان .. ولا شيء غيره.

* * *

عدت إلى الغرفة ونفسى تحترق فى مكنونها ، وإذا بالدق يعود أقوى مما كان، فقلت: « إنه لاشك بالنافذة . هيا نرى من هنالك ، لعلنا نستطلع السر . لتهدأ أيها القلب حتى نستطلع السر..» إنها الريح ولاشيء غير ذلك !

* * *

فتحت النافذة على مصراعيها وإذا بغراب مهيب كغربان العصور الخالية يدخل الغرفة فى حركة وحفيف . . . لم يحيى أقل تحية ... ولا وقف... ولا مكث بالمدخل دقيقة واحدة ، بل انطلق فى جلال

الأشراف ... انطلق إلى أعلى باب الغرفة .. انطلق إلى التمثال النصفى لـ «بالاس» بأعلى الباب... نزل به واطمأن فى جلسته . . . ولا شىء غير ذلك !

* * *

ثم ساق ذلك الغراب الأسود خيالى الحزين إلى الابتسام بجلسته الكئيبة المتكلفة فصحت به: «إنه وإن تكن حليقا أصلع، ما أحسبك غرابا أيها الشبح المخيف ، أيها الغراب العتيق المنطلق من شواطىء الظلام .خبرنى عن اسمك فى عالم الموت المظلم »فأجاب: « هيهات» !

* * *

ملأتنى الدهشة إذ سمعت ذلك الكائن الدميم ينطق بالجواب بهذا الوضوح اوإن لم يكن لجوابه معنى ولا رابطة بالسؤال إذ يجب أن تسلم بأنه لم يتح لإنسان قبل ذلك أن يرى بأعلى باب غرفته طائرا أو حيوانا نازلا فوق تمثال نصفى يحمل الأسم « هيهات » !

* * *

ولكن الغراب من أعلى التمثال الصامت لم ينطق بغير تلك الكلمة، حتى لكأنه أسلم فيها روحه ،لم ينطق بغير ذلك ولا حف بريشه،حتى حرت فى أمرى ولم أجد إلا أن أقول : « لقد رحل عنى من قبل اصدقائى ... ولاشك أنه عند الصباح طائر عنى هو أيضا كما طارت جميع آمالى » ولكن الطائر أجاب قائلا : « هيهات » !

* * *

انتفضت إذ جاء ذلك الجواب الفاصل يحرك السكون من حولى، وقلت: «لاشك أن هذه الكلمة هى كل مايملك من لفظ حفظها عن سيد له ... سيد نزلت به الأحداث بغير هوادة .. تطارده فى عنف أشد من عنف، حتى لم يعد له من قول إلا تلك الكلمة، وحتى استحالت آماله إلى أغنية تختم مقاطعها تلك الكلمة : هيهات ! هيهات ! »

* * *

ولكن الغراب، استمر يسوق نفسى الحزينة إلى الابتسام، فدفعت مقعدا وثيرا أمام الطائر والتمثال والباب ، وألقيت بنفسى إلى ديباج المقعد، وأخذت أنظم خواطرى خاطرا .. خاطرا ، متسائلا عما يمكن أن يكون هذا الطائر العتيق وقد اجتمع به القبح والنحس والضمور، ثم عما يعنى عندما ينعق باللفظ : « هيهات » !

* * *

وظللت مستغرقا فى أحداثى دون أن أفوه بمقطع واحد أمام هذا الكائن، وقد أخذت عيناه ترسل إلى أعماق قلبى لهيباً من نار. وازددت استغراقا ، وقد طرحت رأسى إلى ظهر المقعد الذى يكاد ضوء المصباح ينهب ديباجه. ترى هل ستعود فتجلس إلى هذا الديباج والضوء ينهبه؟ « ... آه ! ... هيهات ! ! »

* * *

ثم لاح لى أن الهواء قد ازداد كثافة، يتطاير فيه من عبق مبخرة لا أراها ـ مبخرة تلوح بها ملائكة أسمع وقع أقدامها على أرض الغرفة

المنتثرة زهرا . وصحت : «أيها البائس! لقد أرسلت لك السماء بردا وسلاما، لتسلو عن ذكرى «لينور». تمتع بما أنت فيه... تمتع به بكل قواك وانس « لينور » وإذا بالغراب يصيح : « هيهات » !

* * *

فرددت « أيها الرسول... رسول الشر. أيها الرسول ... طائرا كنت أم شيطانا رجيما، سواء أساقتك إلى أرواح الغواية أم حملتك إلى قوة العواصف - أيها الطائر الحزين بوحدته ، وإن لم يفقد بأسه، بتلك البيداء المسحورة... بهذا البيت الذى أوى إليه الذعر... قل لى وايم الحق ... قل لى أضرع إليك... أما هناك من بلسم فى واد من الوديان؟... قل لى وربك .. قل لى أضرع إليك» فأجاب: «هيهات!»

* * *

فعدت قائلا: أيها الرسول، رسول الشر... طائرا كنت أم شيطانا رجيما بحق تلك السماء التى تحنو علينا ، أخبر نفسى المثقلة بالحسرات، أخبرها عما إذا كانت ستستطيع يوما - فى جنة الخلد النائية - أن تقبل حسناء مقدسة تسميها الملائكة «لينور» . فصاح الغراب : «هيهات».

* * *

«لتكن تلك الكلمة فراق ما بينى وبينك ، طائرا كنت أم صديقا.» هكذا صحت به وقد نهضت قائما . عد إلى العاصفة فى عالم الموت المظلم لا تترك أى ريشة من ريشك الأسود تذكاراً لما فاهت به روحك من

كذب. اترك وحدتى غير معتدى عليها. غادر التمثال من أعلى بابى، انزع منقارك من صدرى، وانح عنى شبحك المخيف» ! فصاح الغراب «هيهات» !

* * *

وظل الغراب جالساً لا يحرك ساكنا، فوق تمثال «پالاس» الشاحب، فوق باب غرفتى، وقد لاحت فى عينيه صورة شيطان يحلم، والضوء ينهال عليه كالسيل فيلقى بشبحه على الأرض. وأما عن روحى فهى سجينة فى ذلك الشبح الملقى على الأرض. أتراها مفلتة منه؟... هيهات» ! ا. هـ.

* * *

فى هذه القصيدة استخدم الشاعر خياله للتعبير عن ذاته، فهى رمزية ذاتية يعبر فيها الشاعر عن حالة نفسية خاصة، لا بالتعبير المباشر، بل عن طريق الخيال الذى يتصور أحداثاً يضمنها الشاعر مكنون نفسه الواعية وغير الواعية. ونستطيع أن ندرك حقيقة هذه الحالة النفسية التى تعبر عنها القصيدة بالرجوع إلى حياة إدجار ألان پو حيث نعلم أنه كان متزوجا ابنة عمه ڤيرجينيا كيليمين التى يرمز لها باسم «لينور»، وكان شديد الحب لهذه الزوجة، ثم فقدها، فشقى بهذه المحنة شقاء شديداً حتى انتهى الأمر بأصدقائه إلى أن حملوه على أن يتزوج بزوجة أخرى وهو فى سن الأربعين لعله يسلو بذلك وتخف محنته.

وبالفعل خطب إحدى الفتيات بمدينة بلتيمور ، ثم اتفق مع أهل خطيبته على موعد لعقد قرانه ، وفى ليلة الموعد خرج من بيته متجهاً إلى بيت خطيبته ، ولكنه لقى حانة فى الطريق فدخل إليها ليعب الخمر، لعله ينسى ابنة عمه ، ويقدم على الزواج الجديد . وظل يعب الخمر ساعات، ثم خرج من الحانة ، وقد فتكت به الخمر، فسقط على الرصيف ميتاً . وقد صور فى هذه القصيدة التى كتبها قبيل وفاته محنته النفسية أروع تصوير فاتخذ من الغراب رمزاً لذكرى فيرجينيا، وهى لينور، هذه الذكرى الملحة التى تراوده آناء الليل وأطراف النهار، والتى طرقت نافذته فى جنح الليل ، ودخلت غرفته التى صور الشاعر جوها أروع تصوير ، بفضل أرهف الجزئيات كحفيف ديباج الستائر الذى كان يملأ نفسه رعباً ، ثم التمثال النصفى الذى دخل الغراب فى هيئته المفزعة الجليلة ليستقر فوقه، وقد ألقى الضوء شبح هذا الغراب على الأرض . وأنشب الغراب منقاره فى صدر الشاعر رمزاً لتغلغل الذكرى فى قلبه وإضنائها لذلك القلب . وقد صور الشاعر هذه الذكرى فى صورة الغراب الذى لا يريد أن يبارحه ، رمزاً لتأصل الذكرى فى نفسه، بل وتصور هذه الذكرى الممثلة فى الغراب، وقد استحالت إلى نقمة رمزاً لتنكر الشاعر لهذه الذكرى ، ذلك التنكر الذى نستطيع أن نفسره بمشروع زواجه الثانى . ولذلك نرى الشاعر يضرع إلى الغراب، أى إلى الذكرى، ليخبره عما إذا كان سيتاح لهذا الشاعر المعذب أن يرى لينور فى العالم الآخر فيجيبه الغراب «هيهات» . وليس بعد هذا محنة

إذ انقلبت الذكرى إلى يأس لن ينفرج حتى فى جنة الخلد . ولذلك لم يملك الشاعر نفسه عن أن يصيح متضرعا إلى الغراب أن ينزع منقاره من صدره،وأن يغادر حجرته،ولكن الغراب يجيبه بهيهات، وبذلك تصبح الذكرى محنة مقيمة،ويبلغ الشاعر الذروة فى تصوير هذه المحنة فى الفقرات الأخيرة من القصيدة، حيث يخبرنا أن زوجته ليست سجينة فى الذكرى فحسب ، بل وفى شبح تلك الذكرى ـ ذلك الشبح الذى صوره فى صورة الغراب الملقاة على الأرض وروحه حبيسة فى دائرة تلك الصورة .

هذا ولا تتمثل رمزية هذه القصيدة فيما يصور الشاعر من أحداث ترمز للذكرى فحسب ، بل تتمثل أيضاً فى الجو العام الذى أوحى به الشاعر من ظلام وحيرة وتردد فى إدراك طبيعة هذا الطارق بليل ، وفى تجسسه، حيث يفتح الباب فلا يرى غير الرياح والظلام، ثم يعود إلى النافذة فيفتحها وسط الظلام، وإذا بالغراب يدلف إليها وكأنه وحش ضار سيفترس الشاعر فى وحدته . كل ذلك فضلا عن تصويره الخاطف للحجرة وما فيها. وما يشعر به هذا التصوير من وحدة تبعث الأسى والفزع فى نفس الشاعر وبالتالى فى نفوسنا .

وأخيراً يستخدم الشاعر عناصر الرمز والإيحاء التى يستمدها من اللغة فى موسيقاها الواضحة فى أصلها الإنجليزى ثم فى ترديد قافلة موحدة يختتم بها مقطوعاته . فالقصيدة تنقسم قسمين : القسم الأول قافلته عبارة : « إنه هذا ولا شىء غيره»والقسم الثانى الذى تصل فيه

الدراما إلى قمتها ، قافلة مقطوعاته هي تلك الكلمة اليائسة «هيهات» Nevermore .

وهكذا استخدم بو فى هذه القصيدة ثلاث وسائل رمزية : أولها الأحداث التى تصورها خياله، وهى هيكل القصة العام. وثانيها الإيحاء بالجو العام للقصيدة . وثالثها العناصر اللغوية من موسيقى وتكرار ملح لألفاظ بعينها تكراراً يوحى بتردد الذكرى وإلحاحها . وكأن مقطوعات القصيدة فترات حياة الشاعر نفسها . وكل فترة منها تنتهى بنفس القافلة التى تنكأ جرحه . ولذلك لا يدهشنا أن يكون بو من كبار رواد الرمزية كما لا يدهشنا أن نرى شاعراً ضخماً كبودلير الذى أنشأ أروع القصائد ، ينفق جانباً كبيراً من وقته فى ترجمة قصص وأشعار بو إلى اللغة الفرنسية، وفى دراسة مذهبه الأدبى ، وفى إظهار خصائص ذلك المذهب الذى أدى إلى توجيه الفرنسيين نحو الرمزية التى ابتدأها بودلير واستمر فيها فرلين ورامبو ثم مالارميه وأخيراً بول ڤاليرى .

الرمزية الموضوعية

ولم تقتصر الرمزية كمذهب أدبى على الناحية اللغوية ولا على التعبير عن الذات بواسطة الخيال وتصوراته، على نحو ما رأينا فى قصيدتى مالارميه وإدجار آلان بو، بل امتدت أيضاً إلى المشاكل الإنسانية والأخلاقية العامة تعالجها بواسطة الخيال وتصوراته. وهذه التصورات

تكون غالباً بعيدة عن مشاكلة واقع الحياة ، فهى لا ترمى إلى تصوير هذا الواقع وتحليله ونقده ، بل ترمى إلى تجسيم أفكار مجردة وتحريكها فى أحداث، تتداخل وتتشابك لإيضاح الحقائق الفلسفية ، نفسية كانت أو أخلاقية ، ولذلك قد تبدو مصطنعة دون أن يضعف ذلك من قيمتها . كما تبدو غير محتملة الوقوع دون أن يذهب ذلك بصدقها وتغلغل مغزاها فى الحياة. ولذلك كثيراً ما يلجأ الرمزيون فى علاج مثل هذه الموضوعات إلى الأساطير القديمة . بل إنهم عندما يتصورون بخيالهم الخاص، الأحداث والوقائع التى يريدون استخدامها لإيضاح ومناقشة حقيقة إنسانية عامة ، كثيراً ما ينتج خيالهم ما يشبه الأساطير القديمة، على نحو ما نشاهد عند الرمزيين المحدثين فى قصصهم ومسرحياتهم التى يبتكر خيالهم وقائعها مثل مسرحية « الأشباح » لإبسن حيث يتصور وقائع تعرض مشكلة لم يبت فيها بعد ، وهى مشكلة توارث الخطيئة على نحو يكاد يكون عضوياً لا دخل للوعى فيه ، إذ نرى فى هذه المأساة خطيئة أب فسق بخادمته يتوارثها ابنه فيهم بالفسق هو الآخر بخادمته ، مع أن هذا الابن قد حرصت أمه على أن تبعده عن جو الخطيئة الذى كان منتشراً فى بيت الأسرة فأرسلته إلى فرنسا لكى يتلقى العلم ، ولكى تبعده عن جو أسرته ، ولكن الشاب بعد عودته لا يلبث أن يهم بارتكاب نفس الخطيئة وكأنها غريزة متوارثة. فهو لم يتأثر بجو الأسرة ولم يخضع للإيحاء، وإنما كرر المأساة أو هم بتكرارها على نحو تلقائى يدعو إلى التفكير فى مشكلة التوارث حتى فى الخطيئة.

وكذلك الأمر فى مسرحية « صفقة الشيطان » لجيروم ك. جيروم التى مثلت فى دار الأوبرا المصرية فى موسم سنة ١٩٥٤ كما مثلت « الأشباح » فى الموسم السابق. وتصور مسرحية جيروم صفقة يجريها شيخ شرير مع شاب خير فيتبادل كل منهما روح أخيه، ولكن كلا من الروحين لا يستقر به المقام فى جسم الآخر، وكأن هناك تلازماً بين الروح والجسم فى الخير والشر، وإن يكن المؤلف لم يكتف فى مسرحيته بعلاج هذه المشكلة، بل عالج أيضاً مشكلة الصراع بين الخير والشر وإمكان قضاء أحدهما على الآخر، وقد غلب ناحية الخير عندما نرى الشيخ الشرير تدفعه روح الخير — التى استعارها فترة من الزمن - إلى أن يضحى بنفسه فى سبيل الخير، فيقبل أن يرد النفس الخيرة إلى الجسم الشاب لكى يسترد هو الروح الشريرة على أمل أن يبتلعها الفناء وشيكا مع جسمه الفانى، وبذلك يفنى الشر ويستمر الخير فى الحياة لفترة أخرى، بل، وتدفع النزعة الخيرة المؤلف إلى إنقاذ هذا الشيخ الشرير نفسه شفقة به وتقديرا الروح الخير التى دفعته إلى أن يضحى بنفسه، ولذلك يختم مسرحيته بفتاة ترمز لرحمة الله تأتى للشيخ الشرير الفانى فى آخر لحظة لتدرأ عنه الشيطان، وتقيه شر النكسة، وكأنها بذلك قد أنقذته هو الآخر، وذلك لأن رحمة الله تتسع لكل شىء.

وأما الأساطير القديمة فليس حتما أن يعالجها الكتاب على نحو رمزى، وذلك لما نلاحظه من أنه إذا كان الرمزيون قد استقوا أحيانا هيكل مسرحياتهم من الأساطير القديمة، ليتخذوا منها وسيلة لمعالجة

بعض المشاكل الفلسفية، نفسية كانت أو أخلاقية، فإننا نلاحظ أيضاً أن كثيراً من الأدباء والشعراء المنتمين إلى مذاهب أدبية مختلفة قد استغلوا هم أيضاً الأساطير القديمة وأخضعوها لمذاهبهم، وعالجوها على النحو الذى يتمشى مع تلك المذاهب. وذلك على نحو ما نرى برنارد شو مثلا يأخذ من أسطورة بجماليون مغزاها الإنسانى العام ليحيل هذا المغزى إلى واقع الحياة. فبجماليون عندما لم يعد مثالا ينحت تمثالا لجالاتيه ثم يحب هذا التمثال، ويطلب من الآلهة تحويله إلى فتاة حية ثم يعود فيندم على طلبه هذا مما يوحى بالصراع القائم فى نفسه بين الفن والحياة، أى بين حبه لفنه بل وعشقه له، وبين حبه للحياة واستجابته لنداء غرائزه، كما فعل توفيق الحكيم فى نفس الأسطورة، التى ترك لها وقائعها الأسطورية القديمة لكى يكتفى باستخدام تلك الوقائع كرموز لتصوير الصراع الذى يضطرم فى نفس الفنان بين الفن والحياة بل نرى شو يسقط من حسابه جميع وقائع الأسطورة القديمة ولا يأخذ منها غير مغزاها الإنسانى ليحيله جزءاً من واقع الحياة. فبجماليون كما قلنا — لم يعد مثالا بل رجلا من أرستقراطية لندن. وهو لا يصنع تمثالا بل يأخذ فتاة من حثالة لندن لكى يهذبها وكأنه يعيد خلقها أو ينحتها تمثالا جديداً، فيعلمها لغة الطبقة الراقية وعاداتها وقواعد سلوكها فى الحياة، حتى إذا تم له ما أراد وصنع منها فتاة تروق العين والذوق، عشقها رغم أنفه على نحو ما عشق المثال بجماليون القديم تمثال جالاتيه بعد أن صنعه. وبذلك صور شو جزءاً من واقع

الحياة على ضوء الأسطورة القديمة . أى أنه أخضع تلك الأسطورة المذهبه الواقعى ، ولم يخلق منها مسرحية أو قصة رمزية، بل حمل هذه الأسطورة التى قلبها إلى جزء من واقع الحياة ـ كافة آرائه الاجتماعية الاشتراكية التى تحمل المجتمع مسئولية ما يرزأ به الأفراد من انحطاط، كما وضح إمكان النهوض بكل فرد مهما انحطت مكانته الاجتماعية إلى أسمى مستوى، بل وحملها آراءه الإنسانية التى تحدد شعور الفرد نحو غيره من الناس . فبجماليون عندشو يبدأ حبه للفتاة بدافع من كبرياء الفرد الذى يحب نتيجة عمله وكأنه جزء من نفسه ، ثم لا تلبث غريزة الحياة أن تتغلب ، فبعد أن كان يحب فى الفتاة جزءاً من نفسه أخذ يكتشف أنه يحبها على غير وعى منه حب الرجل للمرأة، وهكذا أصبحت الأسطورة مادة لأدب واقعى إنسانى بل واشتراكى كأدب برناردشو. بل ولقد استطاع الرومانسيون أنفسهم أن يخضعوا الأساطير لمذهبهم على نحو ما نرى فى « بروميثيوس طليقا » لشيللى، حيث أخذ الأسطورة القديمة ولكنه عالجها على نحو رومانسى، وإذا كان قد احتفظ لشخصيات الأسطورة ، وعلى الأخص لشخصيتها الأساسية، وهى شخصية بروميثيوس، بطابعها الأسطورى الذى لا يخلو من رمز ، فإن الرمز عندئذ قد استحال إلى مجرد إطار خارجى ينفث فيه الشاعر روحه الرومانسية الإنسانية ، أو مشجبا يعلق فيه لوحاته الرومانسية الخاصة . فبروميثيوس شللى ليس مجرد رمز للرجل الخير الذى أراد أن يسعد البشر ويخلصهم من طغيان إله مستبد أو حاكم

ظالم ، فعاقبه الإله أوالحاكم أشد العقاب لتمرده على طغيانه ومحاولته تخليص البشر من سيطرته ، بل أضحى إنسانا حيا فيه كل نزعات الرجل الرومانسى الثائر المتعطش للحرية ، الذى لا يرهب الآلام ذاتها بل ويستعذبها ، لأنه يرى فيها سمو البشر وتعاليهم على كافة محن الحياة وأرزائها ، وكل ذلك فضلا عن نعمة الحرية وكبرياء النفس الخليقة بأن تبدد كل المحن فترجح فى ميزان البشر كافة الآلام — وعلى هذا النحو اتخذ شيللى من أسطورة بروميثيوس موضوعا لقصيدة تعتبر مثلا للشعر الرومانسى رغم وقائعها الأسطورية ، وعالجها على نحو لا يمكن أن نخطىء طابعه .

ونخلص من كل هذا إلى أن قيام قصة أو مسرحية على أسطورة قديمة لا يعنى بالضرورة أنها رمزية ، فقد تكون واقعية اجتماعية ، وقد تكون رومانسية متحررة كما قد تكون رمزية . ويظهر الفارق جليا بين الرمزية وغيرها فى طبيعة الشخصيات التى تحرك وقائع المسرحية . فعند المذهب الرمزى تظل تلك الشخصيات وكأنها رموز أو قطع شطرنج تتحرك على الرقعة لتلعب دوراً خاصاً فى المعركة التى تصورها تلك الأسطورة ، وذلك بينما نرى تلك الشخصيات تستحيل إلى شخصيات إنسانية شكلا وموضوعاً ، أو على الأقل موضوعاً عند الواقعيين والرومانسيين .

وأخيرا ، يجب أن تلفت النظر إلى أن المسرح الرمزى يعتمد اعتمادا كبيرا على الإخراج ، وذلك لكى يعوض الوصف السريع والإيحاء

المعبر اللذين يستعين بهما شعراء الشعر الغنائى فى خلق الجو النفسى الذى يلائم شعرهم ، ولذلك كثيرا ما يحدد المؤلفون الرمزيون للمخرج طريقة الإخراج والإضاءة التى يحرصون على توفرها لكى تجرى مسرحياتهم فى الجو النفسى الذى يريدونه .

هذا، ولما كانت الرمزية قد أخذت تغزو الأدب العربى المعاصر، بل وأخذت تتعصب لنفسها وبخاصة فى مجال الشعر الغنائى فى القطر الشقيق لبنان ، الذى يعتبر دائما رائدا فى تجديد الأدب العربى وفى سرعة الاستجابة لمذاهب الأدب التى تظهر فى العالم الغربى، وذلك بحكم انتشار الثقافة فيه ، ونشاط أبنائه فى الاتصال بالغرب، ومعرفة لغاته والنقل عنها، والتتلمذ عليه - فإننا لا نرى ما نختم به هذا التعريف بالرمزية خيرا من أن نورد هنا بعض فقرات من الآراء السديدة التى أبداها الأستاذ جورج صيدح عن مستقبل الشعر العربى الحديث فى العدد الممتاز الذى أصدرته مجلة «الآداب» فى شهر يناير ١٩٥٥ خاصا بالشعر الحديث حيث قال «الشعر الحديث يعتمد الرموز فى الأداء ويباهى بها، وما أجمل الرمز أداة للتفاهم والإيحاء . إنه روح اللغة الناطق بما يعجز عنه لسانها ، ولكن الرمز هو غير اللغز . فاللغز لا يفهم ولا يوحى. أما الرمز فإنك تفهم من إيماءته أضعاف ما تفهم من كلمته ، شرط أن يقف المومىء حيث تراه فى النور لا فى الظلام ، وهل يتستر فى الظلام غير الآثم الجبان أو العاجز عن مجاراة الأقران ، ثم يضيف « الغموض أدهى آفات الشعر الحديث يفسد على الشاعر غايته،

سواء انصرف إلى وصف حالة نفسية أو إلى أداء رسالة إنسانية. همه في الحالتين أن ينقل أحاسيسه وخواطره إلى أكبر عدد ممكن من البشر لا أن يمتحن بأحاجيه ذكاء نفر قليل منهم. ولا سبيل إلى النقل والتعميم عن طريق الشعر إلا بسهولة التعبير الفني ووضوح المعنى المبتكر. ومن أعياه الابتكار وخذله الفن في موضوع ما قد نجد له عذراً. أما من فاته الإفصاح عما يريد فلا عذر له عند القراء، ولا تشفع له نظرية « الإيحاء عن طريق الإبهام» لأن الإغراق في الإبهام يسد منافذ الجو ويخلق أمام القارىء فراغاً لا يستحث الفكر ولا يوقظ الشعور، بينما الإيحاء يكمن وراء الغيم الشفاف، والاغراء ينبعث من الظل الهفهاف في الشعر الرمزي الموفق ».

ويختم رأيه في هذا الاتجاه الحديث نحو الرمزية بقوله « سوف يتقهقر الشعر الرمزي خطوة ويتقدم الكلاسيكي خطوة فيلتقيان على صعيد عامر بالمعنى الجليل والمبنى الجميل : سوف يعود الشعر إلى التجلي بروح جديدة في إطار الفن العريق نابضاً بالعاطفة الصادقة » .

الفرويدية والسيريالية

لاشك أن مذاهب الأدب المختلفة لم تفلت منذ القدم من تأثير المذاهب الفلسفية ، ولكنها مع ذلك لم تكن أسيرة تلك المذاهب ، بل كان لها استقلالها باعتبار أن الأدب فن ، كما أنه وثيق الصلة باللغة وأصولها وممكناتها. ولكن هذا الاستقلال أخذ يتزعزع منذ أواخر

القرن التاسع عشر عند ما أخذت المذاهب الفلسفية ذاتها تعتمد على العلم التجريبي واستنباط قوانين الحياة العامة بدلا من اعتمادها على التفكير المجرد أو الاستنباط الذاتى. ولما كان العلم بطبيعته يسعى إلى التعميم، ويحاول أن يبسط سلطانه على جميع مظاهر الحياة وألوان النشاط البشرى المختلفة، فقد كان من الطبيعى أن تمتد المذاهب الفلسفية ذات الطابع العلمى إلى مجال الأدب وأن تحاول السيطرة عليه هو الآخر، بعد أن سيطرت على غيره من الميادين.

ولعلنا نستطيع أن نجد مثلا واضحاً لهذه السيطرة فى مذهب النشوء والتطور الذى ابتدأ فى عالم الكائنات العضوية بفضل لامارك وداروين ثم لم يلبث أن امتد إلى عالم الأخلاق والاجتماع بفضل سبنسر، وأخيراً وصل إلى عالم الأدب بفضل الناقد الفرنسى الشهير برونتيير الذى كتب سلسلة من الكتب عن تطور فنون الأدب المختلفة، وحاول أن يطبق نظرية التطور العضوية الأصل على هذه الفنون. ولنضرب لذلك مثلا بكتابه عن «تطور الشعر الغنائى» حيث نراه يبذل جهده الجبار وثقافته الواسعة لكى يثبت أن فن المواعظ الدينية الذى كان ينتج فى مجاله كبار رجال الكنيسة الكاثوليكية خلال القرن السابع عشر من أمثال «بوسويه» و«بوردللو» قد تطور فأصبح مادة للشعر الرومانسى فى القرن التاسع عشر، وذلك بدليل اتحاد الموضوعات فى الفنين، فهما يقومان على استعراض ما فى حياة الإنسان من عظمة وانحطاط ومن سعادة وشقاء ومن مجد وفناء، ويشيدان بكل هذه المتناقضات التى تتكون

منها عظمة الإنسان وبؤسه أمام الحياة ومايتربص بها من فناء؛ وأمام قوة الإنسان وضعفه وحاجته إلى رحمة الله ، أو إلى حنو الطبيعة الخارجة من بين يدى الله ، والتى هى بمثابة معبده الضخم .

وهكذا استطاع مذهب التطور أن ينفذ إلى الأدب من الزاوية الممكنة، وهى زاوية تاريخه وتطوره وقوانين هذا التطور .

وعندما ساقت فرويد الطبيب أبحاثه فى الأمراض العصبية إلى أن يتجاوز حدود الحياة العضوية إلى الحياة النفسية ، لكى يحاول إيضاح خفايا هذه الحياة وما فيها من قوى دفينة تتحكم فى البشر على غير وعى منهم ـ حدث بين الأدب ومذهبه الفلسفى تأثير متبادل بالغ الأهمية .

ففى أول الأمر أخذ فرويد وتلاميذه مثل أدلر ويونج يعودون إلى الأدب ليستنبطوا منه حقائق النفس البشرية وكأن هذا الأدب هو واقع الحياة ذاتها ، حتى لنراهم يستمدون من مسرحية «أوديب ملكا» لسوفوكليس أساسا من أسس فلسفتهم العاتية ، وهو ما سموه بمركب أوديب الذى يزعمون أنه أصيل فى جبلة البشر ؛ فيقولون بأن الابن ــ كل ابن ــ يحب أمه حبا جنسيا ؛ وأن أسطورة أوديب الذى تزوج من أمه ليست إلا رمزا لهذه الحقيقة . ومن هذه النظرية ينطلقون إلى تعميم أثر الغريزة الجنسية فى حياة الإنسان وطغيانها على نشاطه كله ، وعلى سلوكه وانحداره أو سموه ، وعلى إنتاجه الفنى والأدبى ، وما يصاب به من عقد وما يكمن فى عالم اللاوعى عنده من مكبوتات وقوى خفية مدمرة .

وبعد أن اكتملت لهم فلسفتهم انقلب الوضع فأصبح الأدباء والفنانون هم الذين يرجعون إلى فلسفتهم ليستمدوا منها تفسيراً للحياة، بل وأحيانا يحاولون أن يملوا هذا التفسير على الحياة إملاء، حتى ليخيل إلينا أحيانا أنهم يستعيرون من هذه الفلسفة أثوابا يريدون أن يلبسوها لما يصورونه فى قصصهم أو مسرحياتهم من شخصيات، حتى ولو تمزقت تلك الأثواب أوفاضت عن الشخصيات، ورفضت أن تلائمها. وهذا هو الاتجاه الذى نعثر عليه فى كثير من القصص والمسرحيات التى صدرت فى بلاد العالم المختلفة فى فترة ما بين الحربين العالميتين الأخيرتين مثل مسرحيات برنشتين الفرنسى التى كانت تلقى رواجا فى باريس أثناء تلك الفترة .

بل إن الفرويدية لم تؤثر فى الأدب الإنشائى فحسب، بل وأثرت أيضا فى الأدب الوصفى، أى نقد المؤلفات الأدبية . حتى ليخيل إلينا أنها كانت من الأسباب الرئيسية التى دعت أحد كبار النقاد إلى القول بأنه لم يؤثر شىء فى الآداب القديمة مثلما أثرت الآداب الحديثة . ولقد شهد النقد العربى المعاصر أمثلة صارخة لهذا التأثير المسرف وبخاصة فى بعض الدراسات الحديثة التى تناولت أبا نواس، كدراسة الأستاذ العقاد ودراسة الدكتور محمد النويهى، حيث نطالع آراء تزعم أن أبا نواس كان يحب الخمر حبا جنسيا بسبب الكبت، أو كان يحب أمه لإصابته بعقدة أوديب، وذلك بدعوى ما فى أشعاره من تشبيب بالخمر أو ما فى سيرته من حب شديد لأمه .

ومما يجدر بالذكر أننا حاربنا فكرة إقحام النظريات العلمية والفلسفية على الأدب ودراسته حربا شديدة فى كتاب «الميزان الجديد» وإذا بنا نطالع « ثقافة الناقد الأدبى » للدكتور محمد النويهى رداً على هذه الحرب ودعوة إلى تطبيق نظريات العلم والفلسفة على الأدب، ثم جاء كتاب الدكتور النويهى « عن أبى نواس » فاصلا فى هذه الخصومة إذ رأيناه يطبق الفرويدية على شعر أبى نواس فيفسده ويفسد جماله، وذلك فضلا عن أننا لم ندع إلى الجهل ولا إلى إهمال الأدباء للمذاهب العلمية والفلسفية، بل بالعكس دعونا ولا نزال ندعو إلى ثقافة الأديب المنوعة، ولكن على أن لا يقحم الأديب هذه النظريات على الأدب إقحاما، حتى لا يفسد الأدب وحتى يظل بصدقه ودقة تسجيله للحياة، مرجعا للفلاسفة والعلماء الباحثين عن حقائق الحياة، وكأن الأدب مرآة صادقة أو مجهر موضح لواقع الحياة وحقائقها، بدلا من أن تفتقد النظريات « الجاهزة » هذا الواقع أو تحده أو تفسده .

وفى أعقاب الحرب العالمية الأولى تضافرت الفلسفة الفرويدية مع المحنة الإنسانية العاتية التى أصابت البشر بويلات الحرب، فتصدعت القيم الإنسانية، وهانت الحياة على الإنسان بعد أن رأى الفساد يتربص به فى كل مكان، فنشأت نزعة جارفة للتحلل من الأخلاق وانتهاب اللذات بل وخطفها قبل أن تفنى الحياة وتخر فى العدم، وبالتالى نزعة تحرير الغرائز والرغبات المكبوتة فى النفس البشرية، وإشباع هذه الغرائز والرغبات إشباعا حراً طليقا لا يخضع لأى قيد ولا تردعه

أية مواضعة من مواضعات المجتمع . ولم تقتصر هذه النزعة على الحياة بل امتدت إلى الفن والأدب اللذين يصدران عن هذا النوع من الحيــاة ، مما أدى إلى ظهور المذهب المعروف بالسيريالية أى مذهب « مافوق الواقعية » ، وهو المذهب الذى يريد أن يتحلل من واقع الحياة الواعية ، والذى يزعم أن فوق هذا الواقع أو خلفه هناك واقع آخر أقوى فاعلية وأعظم اتساعا ، وهو واقع اللاوعى — واقع المكبوت فى داخل النفس البشرية . وعلى تحرير هذا الواقع وإطلاق مكبوته وتسجيله فى الأدب والفن أراد السيرياليون توفير جهودهم ، وإن يكن من الحق أن نقول إن هذا الواقع الدفين كثيراً ما ينتهى إلى مايشبه هذيان الحواس ، وبخاصة عندما يلجأ السـيرياليون إلى الطرق المصطنعة كالأفيون وغيره لإطلاق المكبوت فى النفس ، ثم عندما يحاولون تسجيل هذا المكبوت فى لوحات أو قصص أو مسرحيــات ، غامضة مضطربة ، أو هاذية محمومة ، قد لا يدركون هم أنفسهم لها معنى ، ولا يحددون هدفا ، وهى بالرموز والأحاجى أشبه منها بالأدب أو الفن ، مهما حاولوا أن يجعلوا من هذه الحمى مذهبا أدبيا أو فنيا ، ومهما حاولوا تبرير بعض اتجاهاته ، مثل تركهم مسرحياتهم أو قصصهم أحيانا بدون خاتمة ، بدعوى أنهم لا يقصدون غير الإثارة والإيحاء تاركين للقارئ أو المشاهد مهمة تصور الخاتمة التى يريدها ، والتى ترسمها قواه النفسية المثارة أو المطلقة من كبتها .

هذا . ومن البين أن مثل هذا المذهب ليس من السهل أن ندرجه

بين عداد المذاهب الأدبية والفنية ، لأنه فى الواقع لم يضع أصولا وقواعد أدبية أو فنيـة ، وإنما كل همه هو إطلاق المكبوتات النفسية ومحاولة تسجيلها فى الأدب والفن ، دون تقيد بأصل أو قاعدة ، وليس باستطاعتنا حتى فى مجال التصوير أن ندخل فى أصول الفن ما تحدثوا عنـــه أحيانا من طرق الرسم والتخطيط كالتكعيبية أو غيرها . فالفن الكلاسيكى لم يكن يغفل أى بعد من الأبعاد ، وقد استطاع أن يحقق بفضل توزيع الضوء والألوان وطرق الرسم ما يسمى « بالمدى » perspective أروع تحقيق .

والواقع أننا حتى لو استطعنا أن نسلم بأن السيريالية من حيث مضمونها لا تخلو من بعض الصدق ، باعتبار أن النفس الإنسانية لا يمكن أن تخلو من مكبوتات بحكم أن الفرد يعيش فى مجتمع ؛ وأن هذا المجتمع لا بد أن يفرض قيوداً وأوضاعا تكبت غرائز الأفراد ورغباتهم ، إلا أننا لا نستطيع أن نسلم بأن السيريالية تستحق أن تعتبر مذهبا أدبيا أو فنيا ، وذلك لأنها لم تتوفق إلى خلق صورة أدبية أو فنية خاصة بها ، أو خلق أسلوب تتميز به . وذلك بينما نرى مذهبا آخر كالرمزية مثلا لا يستند مضمونه إلى واقع نفسى فحسب ، بل ويستند أيضا فى صورته إلى أسلوب خاص كوسيلة من وسائل التعبير ، وذلك فى مجال الخلق الأدبى والتعبير اللغوى على السواء .

* * *

الوجودية

إذا كانت الحرب العالمية الأولى قد أدت إلى انهيار الأخلاق الفردية وأدب السلوك الشخصي ، فطغت على العالم نزعات تحلل وانحلال وجدت في الفرويدية ومذاهبها مبرراً علميا أو فلسفيا لاتجاهها في الحياة وفي الفن وفي الأدب — فإن الحرب العالمية الثانية قد أدت إلى طغيان موجات أعظم اتساعا وأشد عمقا من الفرويدية والسيريالية وهي تلك الموجات التي تسمى الآن بالوجودية، والتي تشبه أن تكون عقيدة أو دينا جديداً يسعى لاكتساح كافة الديانات ، والحلول محلها في قيادة البشر عبر الحياة .
والواقع أن الحرب العالمية الثانية قد أحدثت في الضمير الإنساني أزمة بالغة العمق ، فأخذ الناس إزاء ما صاحبها من غدر وعنف واستخفاف بالمثل والقيم يتشككون في حقيقة تراث الإنسانية الروحي كله،ويعودون إلى التأمل فيما كان المتشككون والمتمردون قد سبق أن أكدوه ، من أنه لا حقيقة لوجود الله أو لوجود المثل العليا والقيم الأخلاقية الخالدة ، وجمعوا كل هذه الآراء وبلوروها في بوتقة واحدة خرج منها ما يعرف الآن بالوجودية كمذهب فلسفي ، لم يقف انتشاره عند مستوى الفلاسفة بل امتد إلى الأدب والفن ، ونزل إلى الشارع ليؤثر في سلوك عامة الناس في الحياة العامة والخاصة ، وفي موقفهم من الأحداث: صغيرة كانت أم كبيرة.
وبحكم انتشار هذا المذهب بين طبقات اجتماعية مختلفة الثقافة ومتباينة

الأوضاع اتخذ هذا المذهب تفسيراً خاصاً عند كل طبقة ، وحمى حول تحديد حقيقته ونتائجه الوطيس فى بقاع العالم المختلفة فى الغرب والشرق .

والوجودية كما هو واضح فى اللفظين الأجنبى والعربى مشتقة من كلمة الوجود وذلك على اعتبار أن الوجود existance يخالف الماهية essence ، وذلك باعتبار أن الفلسفة الكلاسيكية كانت ترى منذ عهد أفلاطون أن هناك لكل شيء ماهية ، أى صورة مثالية مجردة سابقة على وجوده وأن كل شيء إنما يخلق على صورة ماهيته ، أى أن الماهية سابقة على الوجود ، فالإنسان مثلا قد خلق على صورة ماهية سابقة تتكون من مجموع أبعاده وخصائصه وملكاته . وهذه الماهية هى التى تصور الإنسان فى ذاته بصرف النظر عن أفراد البشرية المختلفين فى جزئيات لا تغير من ماهية الإنسان تغييراً جوهرياً .

وإذن فالأساس العام للوجودية هو إنكار وجود ماهية سابقة ، وعدم التسليم إلا بالوجود فحسب ، بل وحصر هذا الوجود بالنسبة للإنسان فى الحقيقة اليقينية الوحيدة وهى « الكوجيتو » الديكارتى . والكوجيتو كلمة لاتينية الأصل معناها « أنا أفكر » وقد درج استعمالها فى لغة الفلسفة رمزاً لعبارة شهيرة اتخذها ديكارت أساساً لفلسفته وهى « أنا أفكر إذن فأنا موجود » Cogito ergo sum

ومادام الوجود اليقيني قد تلخص فى تفكير الفرد فقد انتهى سارتر أبعد الوجوديين صوتا فى هذه الأيام ، إلى القول بأنه لا يوجد شيء خارج هذا التفكير ولا سابقا عليه ، وبالتالى لا يوجد إله، ولا توجد ماهية ولا توجد مثل ولا قيم أخلاقية متوارثة لها صفة اليقين، إنما كل هذا تراث عتيق أخذ الناس يتحللون منه ومن مصلحتهم أن يتحللوا منه حتى يلقوا عن كواهلهم أوزاراً ثقيلة ، وحتى يستطيع الفرد أن ينطلق فى الحياة ليحقق وجوده الذى يختلط بما كان يسميه السابقون ماهية الإنسانية .

والواقع أن إنكار وجود الله ليس فكرة حديثة ، فقد سبق إلى هذا الإنكار فلاسفة القرن الثامن عشر فى فرنسا مثل فولتير وغيره. ولكنهم فى ذلك القرن بالرغم من عدم إيمانهم بوجود الله ، كانوا يرون فيه خرافة نافعة ، حتى قال فولتير ، إنه لو لم يكن الله موجوداً لوجب على البشر أن يخترعوه ، وذلك باعتبار أن وجوده يعتبر منبعاً لعدة مبادىء ضرورية لحياة الفرد والمجتمع . . وإنما الجديد فى إنكار الوجودية لوجود الله هو أنها لا تسلم بأن هذا الإله خرافة نافعة كما كان يسلم فلاسفة القرن الثامن عشر ، وإنما تراه خرافة ضارة أخذت الإنسانية ـ فى زعمهم ـ تتخلص منها ، ويجب أن تتخلص منها. ولعلنا نجد إيضاحاً لهذه الدعوة فى المسرحية التى وضعها سارتر منذ عدة سنين والتى ظلت تمثل ثمانية عشر شهراً متتالية فى مسرح سارة برنار فى باريس وهى مسرحية « الذباب » التى نقلها إلى العربية الدكتور

محمد القصاص باسم « الندم » أو « الذباب » . وهى مسرحية استقى سارتر موضوعها من الأساطير اليونانية القديمة ، التى تزعم أن أسرة (أتريه) الملكية اليونانية كانت أسرة منحوسة ، قضت عليها الآلهة بأن تتوارث فيها الجريمة إبناً عن أب، فالمسرحية تبتدىء بعرض افتتاحى نفهم منه أن كليتمنستر زوجة الملك أجاممنون سليل أتريه والعائد إلى وطنه أرجوس بعد انتهائه من حرب طروادة ـ هذه الزوجة قد تآمرت مع عشيقها إيجست لكى تقتل زوجها يوم وصوله وتتزوج من عشيقها ، وتتربع معه على العرش ، بعد أن دفعت ابنها أورست إلى أحد أتباعها ليلقيه فى غياهب الجبال كى تتخلص منه، بينما استبقت ابنتها إلكترا لتستخدمها كخادمة تؤدى لها ولزوجها الجديد أقذر الخدمات وأحطها . ولكن الآلهة لم ترض بهذه الجريمة ، فأطلقت على المدينة أسراباً من الذباب تنهش أعين ولحم سكانها . وهذا الذباب قد اتخذه سارتر رمزاً للندم بدلا من تلك الغولات القديمة التى كانت ترمز للندم أيضاً عند اليونان وتسمى (بالإيرينيات) . ولذلك نرى بعض هذا الذباب يستحيل فى بعض الأحيان أثناء المسرحية إلى إيرينيات فعلية.

وتدور أحداث المسرحية حول التقاء أورست الذى نجا من الموت وتعهده أحد المحسنين بالتربية حتى شب وبلغ رشده ـ بأخته إلكترا ، ثم تدبير الأمر بينهما للانتقام لأبيهما، بقتل إيجست وأمهما كليتمنسترا . وبعد تمام الجريمة تضعف إلكترا عن أن تتحمل عبئها لأنها لم تستطع أن تتخلص من أوهامها الدينية القديمة المتوارثة ، فتثور على أخيها السفكه

دم أمها مع أنها كانت من قبل أشد منه حماسة لهذا الانتقام ، كما تضج بالشكوى من طنين الذباب حولها، ونهش الإيرينيات فى جسمها وروحها. وعندئذ لا يرى أورست الذى تحرر من كل هذه الخرافات ومن منبعها الدينى بدا من أن يطلب إلى الذباب والى الإيرينيات أن تلاحقه هو وحده وأن تترك أخته بل وتترك مدينة أرجوس كلها لتلاحقه هو. ويسدل الستار على أورست وهو يغادر أخته ويغادر المدينة ، ومن خلفه أسراب الذباب التى ترمز للندم المزعوم الصادر عن التصوير الدينى للجريمة وعن المعتقدات الدينية المتوارثة . ولا شك أن نزول الستار عن هذا المشهد يوحى بأن المسرحية لم تتم فصولا وأن أورست قد غادر أخته الضعيفة لكى ينازل فى رحبة الفضاء أسراب الذباب ويواجهها بمفرده واثقا من أنه سينتصر عليها كما انتصر سارتر على أزمته النفسية بتخلصه من فكرة الإله ومشتقاتها .

والذى لا شك فيه أن هذه المسرحية تعتبر ثورة ضد قضاء الآلهة ومافيه من تناقض ، إذ نلمح خلالها أن الجريمة كانت قضاء محتوما متوارثا فى الأسرة ، ومع ذلك تأبى الآلهة الا أن تنزل بالمجرم الذى قتل أمه أشد العقاب ، فتسلط عليه أسراب الذباب أو الإيرينيات .

ولكن الوجودية لا تريد أن تسلم للآلهة بهذا التحكم الظالم ، ولذلك نرى أورست الذى يكاد يمثل سارتر نفسه يثور ضد هذا التحكم ، ويأبى إلا أن يخلص الإنسانية منه حتى ولو ضحى بنفسه فى سبيل هذا الخلاص ، فهجر وطنه مصطحبا معه الإيرينيات ، وكأن سارتر يؤسس دينا جديدا ،

وينهض بعبء الفداء، كما نهض عيسى من قبل عندما اشترى أو افتدى خطيئة الإنسان الأول ، أى خطيئة آدم التى توارث البشر وزرها، بالصعود على الصليب تكفيرا عن تلك الخطيئة ، كل ذلك فيما تقوله المسيحية، وإن كنا نظن أن تضحية أورست ـــ سارتر قد لا تبلغ تضحية المسيح ، وذلك لأن أورست فيما يبدو قد عقد العزم على أن يصرع الإيرينيات وألا يتركها تصرعه، وإن تكن النتيجة فى الحالتين واحدة، وهى تخليص الإنسانية من عبء هذا التراث الثقيل المتوارث وتحرير الإنسان .

والواقع أن عملية الهدم الواسعة التى تقوم بها الوجودية أو التى تدعى أن الإنسانية قد قامت أو أخذت تقوم بها، إنما ترمى إلى تحرير الإنسان وجعله سيدا لنفسه وحققا لوجوده، فهى تقصر حقيقته على وجوده الفعلى، وعلى مجموع ما يأتيه من أفعال وما يصدره من أحكام بحريته المطلقة ، التى لا يتحكم فيها إله ولا مثل ولا قيم متوارثة ولا عادات أو تقاليد ، وإنما يتصرف الإنسان بحريته المطلقة متخلصا من كل المبادىء والأحكام السابقة .

والواقع أن الثورة على الأخلاق والمثل والتقاليد لم تبتدعها الوجودية أيضا، وإنما هذا اتجاه يرجع إلى القرن الماضى بل والقرن الذى سبقه. وقد ظهرت هذه الحملة بأشد عنفها على يد نيتشة بعد أن مهد لها شوبنهور وغيره تمهيداً قويا ، إذ قال أولئك الفلاسفة إن الأخلاق ليست إلا خرافات اخترعها الضعفاء ليتقوا بها سطوة الأقوياء فى معركة الحياة.

ولما لم يكن بد للحياة من أن يكون لها هدف ينتظم السلوك على هديه، فقد قال شوبنهور بأن هذا الهدف هو إرادة الحياة . وأما نيتشة فلم يقنع بهذه الإرادة المتواضعة بل قال بإرادة القوة ، حتى أصبحت تلك الإرادة عند بعض المفكرين المحدثين مثل « أونامونو » الإسبانى قيمة مقدسة .

وكذلك الأمر عند سارتر والوجودية التى ، إذا كانت قد زعمت أن الإنسان قد تخلص من تراثه الأخلاقى المتوارث أو وجب أن يتخلص ، فإنها لم تغفل عن تحديد هدف للإنسان يحقق وجوده على هديه، وهذا الهدف هو تحقيق الوجود ذاته، أى تحقيق الحياة الفردية ثم التضامن البشرى، وذلك باعتبار أن حياة كل فرد مرتبطة بحياة غيره من الناس ومؤثرة فيها ، بل ونموذج قد يحتذيه غيره من الناس .

وإذن فالوجودية إذا كانت تقول بأن الإنسان حر، أو أصبح حرا ، لا يخضع لأية قيمة متوارثة ، فهى مع ذلك لا تترك له تلك الحرية مطلقة الزمام بغير هدف ولا غاية ، أى لا تجعل من تلك الحرية غاية فى ذاتها فتنقلب إلى ما يشبه الفوضى ، على نحو ما يفعل رجل كأندريه جيد الذى يدعو تلميذه فى مطلع كتابه المسمى «الغذاء الأرضى» إلى أن يتحرر فيخرج من أسرته أو من قريته أو من وطنه أو من أى شيء يقيده لينطلق حرا ، دون أن يحدد له أى هدف يؤمه بعد هذا التحرر. نعم لا يدعو سارتر إلى مثل هذه الحرية الشبيهة بالفوضى ، وإنما يرتب على حرية الفرد نتيجة خطيرة ، وهى المسئولية وضرورة

تحملها ، ثم الالتزام بالفعل والقول، ولا غرابة فى ذلك فإن الحرب الأخيرة إذا كانت قد قوضت إيمان الفرنسيين من أمثال سارتر بكافة القيم والمعتقدات، إلا أنها مع ذلك قد ألقت عليهم مسئولية جسيمة فى الدفاع عن أنفسهم وعن وطنهم بعد أن اجتاحهم الألمان، وإلا نزل بهم الذل الخالد، إن لم ينزل بهم الفناء المطلق. ولذلك نادت وجوديتهم بالمسئولية وبالالتزام وسموا أدبهم الوجودى بالأدب الملتزم ، أى الأدب الذى يتخذ له - هدفاً أساسياً - التزام موقف أخلاقى واجتماعى محدد، من كل حدث فردى أو اجتماعى أو وطنى. وبذلك جعلوا القيمة الفنية والجمالية للأدب فى المرتبة الثانية بعد القيمة الأخلاقية والاجتماعية الملتزمة.

وهكذا يتضح كيف أن الأدب الوجودى هو أدب التزامى ، بل إنه هو الأدب الذى روج لهذا الاصطلاح، وإن يكن من الواجب أن نميز بين أدب الالتزام وأدب الفكرة أو الرسالة ، فالأدب الملتزم لا يخترع قصة أو رسالة أو يبشر بقيمة من القيم . بل هو أدب يهدف إلى تصوير الواقع ويقول بأن الوجودية ذاتها واقع لا قيمة . ولكنه يدعو فى نفس الوقت إلى إصدار حكم ، صراحة أو ضمنا ، على كل حادثة أو كل موقف ،على أن يكون هذا الحكم حرا صادرا عن تقدير الشخص الذاتى ، لا مستندا إلى قيمة سالفة .

الأدب الوجودى إذن أدب التزام ، كما أنه يزعم أنه يستمد الوجودية من واقع الحياة الراهنة ، ويستقريها من سلوك البشر . ولكنه فى الواقع لا يستطيع أن ينكر أن الوجودية لم تصبح بعد مذهبا عاما للأفراد أملته تطورات الحياة . ولذلك نرى سارتر فى إحدى مسرحياته المتأخرة - وهى الأيدى القذرة التى ترجمها الأستاذان سهيل إدريس وإميل شويرى - يصور شخصيات

مختلفة نخص بالذكر منها شخصيتي هودرر وهوجو .

أما هودرر فيمثل الشخصية الوجودية التي تحررت تحرراً كاملا ثم تحملت مسئوليتها كاملة نحو نفسها ونحو المجتمع البشري الذي تريد إسعاده، وذلك بينما نرى هوجو لا يزال مستعبداً للقيم التي يلقنها له الحزب الشيوعي برياسة لويس. ولذلك نرى هوجو كالآلة الصماء في يد لويس، الذي يحرضه على اغتيال هودرر، ولكنه لما كان هوجو لا يصدر عن حريته الكاملة ولا يلتزم بوحي من هذه الحرية، وإنما يتلقى الأوامر من الخارج، فإنه يبدو شخصية ضعيفة مترددة لأنها منقادة . وذلك بينما يفوز هودرر بكل إعجاب، لأنه شخصية وجودية متحررة لا تلتزم إلا بوحي من نفسها وإن يكن الجميع أعضاء في الحزب الشيوعي، على نحو ما كان سارتر نفسه منضما للحزب الشيوعي ثم اختلف معهم وأصبح هدفا لهجماتهم العنيفة، لأنه طالب بحريته الفردية داخل الحزب، وأبى أن يصبح آلة منقادة كهوجو وغيره. وإن يكن قد ظل شيوعي الاتجاه على طريقته الخاصة، وعلى سبيل الكتابة والتأثير الفكري دون الاشتراك في عمليات التكتيك والتنظيم الحزبي .

وهكذا يتضح الوضع الحقيقي للوجودية، فهي إذا كانت تزعم أنها ليست قيمة بل واقعا، فإن هذا الواقع نفسه لا يزال يشق سبيله إلى الوجود أي إلى نفوس الأفراد المختلفين، وربما كان هو السبب في انصراف سارتر إلى كتابة عدد ضخم من السناريو والمسرحية والمقالة، وكلها تهدف إلى إثبات أن الوجودية آخذة في التغلغل في الإنسانية، وأنها ليست مصدر ضعف ولا انهيار للبشر، بل على العكس مصدر قوة ورجولة وخير، تنبع من تحرير الإنسان، وتحميله مسئوليته، والقضاء عليه بضرورة الالتزام في كل حدث أو مشكلة تواجهه في الحياة .

وإذا كانت الوجودية ترتكز على عمد ثلاثة : هي الحرية ، والمسئولية والالتزام ، فقد كان من الطبيعى أن تنتج عنها عدة نتائج أو مشاعر خطيرة يمسها الفرد فى سلوكه عبر الحياة . وهذه المشاعر لم يغفل عنها سارتر ، بل واجهها وبلورها فى ثلاثة ، هى : القلق والهجران واليأس .

فأما القلق فإنه إحساس من الطبيعى أن يستشعره الوجودى مادام لا يريد أن يستند فى حياته وتصرفاته وأحكامه إلى إله أو قضاء وقدر ، أو أى نوع من أنواع الجبرية، أو ضرب من ضروب القيم الأخلاقية والاجتماعية، ويأبى إلا أن يعتبر نفسه حراً حرية مطلقة، ولما كانت هذه الحرية تستتبع - بالضرورة - المسئولية عند الوجودى، فإنه لا بد أن يستشعر القلق من هذه المسئولية ، وما تستتبعه من التزام وتخير لما يريد أن يلتزم به . ونفس هذه الحرية والتخلص من كافة القيم المتوارثة، هى التى تولد أيضا فى نفس الوجودى الشعور بالهجران، أى الشعور بأنه وحيد مهجور لا عون له ولا سند خارج نفسه التى تتحمل بحكم حريتها أفدح المسئوليات ، وبحكم انتفاء القضاء والقدر والجبرية والحتمية ، بل وانتفاء العزاء الذى يقدمه الاعتقاد فى الحياة الأخرى، وما قد نجده فيها من تعويض عن بؤس هذه الحياة، فإن الوجودى قد يستشعر اليأس . ولكن سارتر لا يريد أن يسلم بهذا اليأس ، وذلك لأنه يؤمن بأن العمل غاية فى ذاته، وليس من الضرورى أن يكون وسيلة لنتيجة معينة أو لتحقيق هدف بذاته. ويكفى الوجودى أن يعيش من أجل العمل وأن يجد جزاءه الكامل فى العمل ذاته وفى لذة ذلك العمل. ومثله فى الحياة مثل الصائد الذى لا يجد لذته ولا أمله فى صيد العصفور وأكله، بل يجد هذا الأمل وتلك اللذة

فى عملية الصيد ذاتها، وهو أمل ولذة يفوقان بكثير نتيجة عملية الصيد.

***

هذه هى الوجودية كمذهب فلسفى وأدبى، وهذه هى الوجودية فى حدود اعتبارنا لها واقعاً إنسانيا راهناً أو قيمة ودعوة إلى فلسفة جديدة، يراد نشرها بين البشر.

وأما حكمنا على الوجودية فنستطيع أن نستمده من مضمونها نفسه، فهى وإن كانت تدعو إلى التخلص من القيم المتوارثة إلا أنها تدعو فى نفس الوقت إلى الالتزامية، أى إلى الصدور فى النهاية عن قيم جديدة يرتضيها كل فرد فى وضع معين. ولما كانت تعترف بأن التزام كل فرد لا يقف تأثيره عند نفسه بل يمتد إلى غيره ويؤثر فى الإنسانية كلها بحكم التضامن البشرى، فإننا نستطيع أن نقول بأنها لو انتشرت فلا بد أن تؤدى فى النهاية إلى تكديس جملة كبيرة من القيم التى قد تكون تراثاً يحل محل التراث القديم، وذلك بعد فترة بلبلة قد تطول أو تقصر تتبلور فيها تلك القيم الجديدة، بل وتتحجر كما تبلورت وتحجرت القيم القديمة بحكم المحاكاة والتلقين، ونزعة الإنسان الفطرية إلى التخفف من حمل المسئولية.

وإذا كانت هذه هى النتيجة الحتمية البعيدة أو القريبة للوجودية فإننا لن نلبث أن نتبين ما فيها من إسراف وذلك لأننا وإن كنا نميل إلى التسليم مع الوجودية بأن الكثير من القيم المتوارثة قد أفقدت الإنسانية إيمانها الصادق بها، بل وأصبحت أحياناً وسائل للجبن والخداع والتضليل والتخلص من المسئولية، كما نؤمن بأن الإنسانية فى مسيس الحاجة إلى تجديد القيم ونفث حرارة الإيمان فيها والإخلاص لها، إلا أننا مع ذلك لا نستطيع أن نرى خيراً فى التسليم بضرورة اتساع

عملية الهدم على هذا النحو المخيف الذى يمتد الى فكرة الألوهية ذاتها ، كما أننا نخشى أن ينوء عامة الناس بعبء تلك الحرية المطلقة التى يريد الوجوديون إلقاءه على كاهلهم . بل ونخشى أن يسىء هؤلاء العامة استخدام تلك الحرية أو التحرر على نحو ما شوهد فى مقاهى وكهوف سان جرمان بباريس ، بل ومقلديهم فى الكثير من بقاع الشرق والغرب . وإذا كان سارتر وأمثاله من الفلاسفة يستطيعون تحمل أعباء هذه الحرية والبت فى كل موقف بحكم أو رأى يلتزمونه لخيرهم وخير الإنسانية ، فإننا لا نظن أن عامة الناس قد وصلوا أو من المنتظر أن يصلوا فى القريب إلى مثل فلسفة سارتر وشجاعته وحسه الأخلاقى، وذلك مع أنه ليس من الخير فى شىء ان نطلق للإنسان العنان قبل أن ينتصر على حيوانيته وأنانيته ، وقبل أن يستطيع أن يحقق بوجوده ذاته ماهية الإنسان ، أى إنسانيته الرفيعة التى تميزه عن غيره من الحيوان .

وأما أهم ما يدفع به سارتر عن نفسه تهمة تعريض الإنسانية لكل هذه المخاطر ، فهو ما يردده من أن مذهبه ليس دعوة إلى مذهب أو دين أو قيمة جديدة ، وإنما هو استقراء للواقع وتسجيل لتطور إنسانى . لكن مؤلفات سارتر الأدبية تنطق بنفسها بأن هذا الواقع لم يصبح واقعا شاملا، وأنه هو وأنصاره إنما يساعدون بمؤلفاتهم على تعميم هـــذا الواقع بتصوير الوجوديين فى صورة الأخيار الشجعان ، وغير الوجوديين فى صورة العبيد المترددين .

الثورة على المسرح التقليدى

لقد شهد عصرنا الحاضر عدة ثورات لا ثورة واحدة على الأصول الفنية للدراما بمعناها التقليدى ، وهذه الثورات منها الإيجابى السليم ومنها الثورى المريض الذى يجتمع فيه التمرد اليائس على الحياة والتمرد على مرآة تلك الحياة وهى المسرح بأصوله التقليدية التى استقرت على أساس المحاكاة للحياة فى واقعها وممكناتها ومثالياتها .

الأوتشرك

فمن الثورات التى ظهرت ضد الصورة التقليدية لفن الدراما ما ظهر نتيجة لظهور اهداف جديدة لفن المسرح، حيث ظهر أدباء ونقاد يطلبون من المسرح أهدافاً أخرى غير التطهير وتحليل النفس البشرية ونقد الحياة أو التغنى بها . ففى الإتحاد السوفييتى ظهر فن مسرحى جديد سموه الأوتشرك) وهى كلمة روسية معناها التحقيق أو الإستطلاع ،أى الريبورتاج، على نحو ما نقول فى المصطلح الصحافى «تحقيق صحفى» و«ريبورتاج»أو «إستطلاع صحفى». فالأوتشرك مسرحية تعتبر بمثابة ريبورتاج دارمى أى إستطلاع لنتائج حدث أو ظاهرة سياسية أو إجتماعية كبيرة وعرض نتائج هذه الدراسة والإستطلاع مجسمة فى صورة درامية، أى فى شكل أحداث وشخصيات وحوار . وفرق كبير بين مثل هذه الصورة الدرامية والصورة الدرامية التقليدية التى كانت تقوم على وحدة الموضوع ووحدة الحدث وتعرض قطاعا محدداً أو أزمة محددة من قطاعات وأزمات الحياة . ولقد حدث

أن شهد مسرحنا القومى ما يشبه الأوتشرك شبها قويا وإن كنا لا ندرى هل قصد مؤلف تلك المسرحيات وهو (نعمان عاشور) إلى ذلك قصداً أم هى محض المصادفة والاجتهاد الشخصى . فمسرحية الناس اللى فوق) التى ألفها نعمان عاشور وعرضها المسرح القومى تعتبر من نوع الأوتشرك من حيث أنها دراسة وتحقيق واستطلاع للنتائج التى أحدثتها ثورتنا الأخيرة فى عقلية الطبقات المختلفة فى مجتمعنا، حيث نرى أحد الباشوات وزوجته يمثلان فى المسرحية الطبقة الأرستقراطية التى أطاحت الثورة بعنجهيتها . . . ومع ذلك فإن الباشا إذا كان قد بدأ يدرك أن الأوضاع قد تغيرت فإن زوجته قد ظلت سادرة فى عمايتها ، فالزوج يأمر سائقه أن يغلق الجراج على العربة الكبيرة الفخمة على أن تكتفى الأسرة باستخدام العربة الصغيرة بينما الزوجة ترفض هذا التغيير وتأمر السائق فى إصرار بإخراج العربة الكبيرة لتستقلها كما كانت تفعل قبل الثورة لتذهب إلى ما كان يسمى بالجمعية الخيرية للنساء ، وهى فى الواقع كانت جمعية استعراض وثرثرة وتظاهر كاذب . وفى هذا تجسيد لما أحسه المؤلف من أن الثورة رغم ما أصدرت من قوانين حدت من الثراء الفاحش لم تستطع بعد أن تغير تغييراً تاماً — العقلية الأستقراطية البائدة . ومن ناحية أخرى تعرض هذه المسرحية ما انتهى إليه المؤلف من أن الثورة إذا كانت قد نادت بتحرير المستضعفين من الذل والعبودية وطالبت كلا منهم بأن يرفع رأسه فإن كل هذه الإجراءات والنداءات لم تحقق بعد أهدافها . وقد جسد المؤلف هذه النتيجة التى استخلصها من تأمل الواقع الجديد فى شخصيتى

أم كانت تعمل خادمة فى قصر الباشا ، وبعد قيام الثورة ظلت تكافح مع ابنها حتى استطاع أن يتم تعليمه العالى وينال ليسانس الحقوق ، وعندئذ تطلعت الأم وابنها إلى نسب عائلة تمت لأسرة الباشا بصلة القرابة . وبالرغم من أن هذه العائلة تعتبر من الفرع الفقير أو المتوسط فى أسرة الباشا إلا أننا نرى هذا الشاب عندما يتجه مع أمه لطلب يد الفتاة التى يتطلع إلى الزواج منها — نراه قد جلس منكمشا معقود اللسان وكأنه قد أصيب بالبكم فى حجرة استقبال تلك الأسرة ، وما ذلك إلا لأن هذا الشاب رغم إتمام تعليمه العالى لا يزال مصابا بمركب النقص والذل الذى شب عليه منذ الطفولة ، مما يقطع بأن الثورة رغم كل ما فعلته لإنصاف المسحوقين لم تستطع بعد أن تغير تغييراً جذريا من نفوسهم ومن عقليتهم لأنهم لا يزالون يعانون من مركبات النقص والذل التى كانت قد انغرست فى نفوسهم .

وبذلك يتم المؤلف تحقيقه أو استطلاعه أو ريبورتاجه الدرامى الذى ظهر فى شكل مسرحية ، ولكنه لم يخضع للأصول التقليدية لهذا الفن ، بل يعتبر ثورة على تلك الأصول نابعة عن الهدف الجديد الذى أصبح المسرح مسرح الأوتشرك يستهدفه ، حيث يرمى الأوتشرك إلى دراسة ظاهرة من الظواهر وتجسيدها فى صورة درامية وإن لم نستطع أن نقول إنها صورة درامية بالمعنى الفنى التقليدى للدراما .

المسرح الملحمى

وكانت الثورة الثانية على الصورة التقليدية للدراما وهدفها هى ثورة برتولد برخت الذى أراد أن يستخدم المسرح كوسيلة

لاستصدار أحكام من الجمهور فى قضايا سياسية واجتماعية وإنسانية مختلف عليها، وللمؤلف فيها ككاتب يسارى آراء محددة يريد أن يكسب الجمهور إلى جانبها ، ولذلك سميت مسرحياته تلك بالمسرح الملحمى ، أى المسرح النزالى الذى يريد المؤلف أن يستخدمه كسلاح للبت فى قضية من القضايا الهامة وكأن الجمهور قد تحول إلى هيئة تحكيم والممثلين إلى مترافعين فى قضية من القضايا ، ولذلك يقوم التمثيل فيها لا على تقمص الأدوار، بل على العكس على البعد عن الشخصيات الدرامية ، وتقديم الحوار والأحداث كما يقدم المحامى الأدلة والبراهين التى تصلح حيثيات فى الحكم المراد استصداره من الجمهور ، وهذا النوع من التمثيل يطلق عليه عند أهل هذه الحرفة اسم « التغريب » أى إعتبار الممثل دائماً نفسه غريبا عن دوره وليس متقمصاً له ، أى أنه لا يعيش دوره بل يكتفى بتقديم أدلة وبراهين وحجج فى القضية المعروضة .

ونستطيع أن نضرب لذلك مثلا بمسرحية « دائرة الطباشير القوقازية » التى استقدم المسرح القومى فى الصيف الماضى مخرجا من فرقة بريخت فى برلين الشرقية لإخراجها على النمط الجديد ، فهذه المسرحية يعالج فيها برتولد برخت قضية ملكية الأرض الزراعية ومن أحق بهذه الملكية، أهو من ملكها بالميراث أرضاً مهملة شبه بور ، أم الذى حرثها وزرعها سنين متتالية وبذل لها الكثير من ذات نفسه حتى أخصبت وآتت ثمارها، وكأنه بجهده وعرقه قد أحيا موتها وخلقها خلقاً جديداً . والمسرحية تنقسم إلى جزئين يعرض المؤلف فى الجزء الأول منها صورة النزاع الذى نشأ بين المالك

بالوراثة والزارع الكادح العامل المجد على شريعة تملك هذه الأرض.
وينتهى هذا الجزء من المسرحية دون أن يصل هذا النزاع إلى حل أو نهاية . ثم ينقلنا المؤلف فجأة إلى الجزء الثانى من المسرحية وهو جزء يقدمه المؤلف لنقيس عليه فى حل النزاع السابق على ملكية الأرض والبت فيه بواسطة الجمهور نفسه، وفقاً لمنطق القياس العقلى.
ففى هذا الجزء الثانى نرى امرأتين تتنازعان ملكية صبى كانت أحداهما وهى أمه قد تخلت عنه لأنانيتها وانشغالها بزينتها وملابسها وبهرج حياتها وتخففا من مسئوليته ، فاحتضنته المرأة الأخرى وغذته وربته وبذلت فى سبيله الكثير من ذات نفسها رغم فقرها ، حتى شب الطفل وأصبح صبيا يغرى الناظرين ، ورأته أمه فى هذه الصورة المغرية فطمعت فيه وحاولت استرداده بدعوى أنها تملكه كطفل لها ، غير أن الحاضنة نازعتها فى شرعية هذا الادعاء وفى أحقيتها بالطفل . واحتكمت المرأتان إلى القاضى الذى أمر برسم دائرة واسعة بالطباشير فى ساحة قاعة الجلسة وأمر بأن يقف الطفل وسط هذه الدائرة على أن تجذبه كل من المرأتين من أحد ذراعيه ومن تنجح فى جذبه اليها يكون لها ، فأخذت الأم الأنانية التى لا تحركها إلا غريزة الملكية الحيوانية تجذب الطفل من ذراعه فى شدة وعنف بينما خشيت المرأة الأخرى أن يصاب الطفل بأذى إذا هى شدته من الذراع الآخر بنفس العنف ، وفضلت أن يضيع منها الطفل سالما على أن يصاب بأذى . وعندئذ نرى القاضى يحكم بالطفل للحاضنة التى ترفقت به وضحت برغبتها فى استبقائه وتملكه فى سبيل المحافظة على حياته وعدم إيذائه .

وواضح أن هذه المسرحية وأمثالها من المسرحيات الملحمية لا تلتزم الأصول التقليدية للدراما فى شىء فليس فيها حبكة موحدة ولا بناء درامى موحد بل ولا وحدة موضوع ، حتى لكأن جزئيها منفصل كل منهما عن الآخر، ولذلك ابتكر برتولد برخت بنفسه هذا الأسم الجرىء اسم المسرحية الملحمية ، عندما فر من وجه هتلر والنازية عام ١٩٣٣ ليعيش لاجئا فى أمريكا ولا يعود إلى ألمانيا إلا بعد هزيمة هتلر والنازية فى الحرب العالمية الثانية . وبعدها عاد برتولد برخت إلى ألمانيا ليستقر فى ألمانيا الشرقية ويقدم المسرحيات التى كتبها فى منفاه وسماها المسرحيات الملحمية لأنه أتخذ فى منفاه الفن المسرحى سلاحا يحارب به النازية ويؤيد القضايا الشيوعية التى كان يميل اليها، وإن لم يعتبره الشيوعيون نقيا فى شيوعيته. وفى هذه المسرحيات الملحمية لا يكتفى برتولد برخت باستخدام الوسائل الفنية الخاصة بالدراما ، بل يلجأ إلى كافة وسائل الإقناع والتأثير الأخرى ، حيث نراه فى إخراج بعض مسرحياته يستخدم اللافتات والشعارات المكتوبة عليها ويعلقها على الستائر ، كما نراه يستخدم السينما أيضا بتحويل ستارة (الفوندو) إلى شاشة سينما يعرض عليها أثناء تمثيل المسرحية بعض مشاهد توهم بأنها واقعية صورت على الطبيعة لتسجل مثلا قسوة وهمجية وغلظة الحكم النازى فى ألمانيا فى مسرحيته الملحمية التى كتبها باسم « عظمة الرايخ الثالث وبؤسه» .

ثورة اللامعقول

وفى السنوات الأخيرة راجت فى العالم ثورة جديدة لا على الفن المسرحى وحده ، بل وعلى الحياة أيضاً . وهى ثورة يمكن أن ننظر اليها كمرض عارض من أمراض عصرنا الذى شاع فيه قلق الإنسان على مصيره وعجزه عن فهم حماقات البشر الذين يعدون الوسائل الجهنمية للفناء الكامل، وبسبب العجز عن الفهم والعجز عن السيطرة على تلك الحماقات قال عدد من الأدباء بلامعقولية الحياة ، أى بعدم إمكان فهمها وتبين أسباب مافيها من مظالم وحماقات ، وقد راوا أن تصوير اللامعقول فى الحياة لا يمكن أن يخضع لقواعد الفن مادام قد ثار على منطق الحياة ذاتها وأعلن عدم وجوده . ولما كان هذا النوع من المسرحيات يصدم مألوف البشر عن الفن والحياة فإننا نراه لا يعرض فى المسارح الجماهيرية العامة ، بل يعرض فى مسارح خاصة سميت فى فرنسا وحدها (بمسارح الجيب) رمزا إلى صغرها حيث لا تتسع إلى أكثر من (٥٠ مقعداً ، وسميت فى بعض البلاد الأخرى بالمسرح الصغير . وفى أمريكا اخترعوا نوعا آخر من دور المسرح سموه مسرح الساحة Arena-theatre حيث تقع منصة المسرح فى الوسط ويحيط بها جمهور المتفرجين من جميع النواحى. وليس بخاف ما هناك من صعوبات فى الإخراج والتمثيل على خشبة مثل هذا المسرح حيث يجب ألا يولى الممثلون ظهرهم باستمرار إلى جانب من الجمهور فضلا عن صعوبة تنظيم عمليات دخول وخروج الممثلين وإسدال ورفع الستائر الدائرية ،

وبسبب كل هذه الصعوبات أخذ هذا النوع من المسرح يختفى شيئا فشيئا فى أمريكا ذاتها، وذلك بينما تزداد مسارح الجيب والمسارح الصغيرة انتشاراً فى الكثير من بلاد العالم لاستخدامها كمسارح تجريبية من ناحيتى النصوص الدرامية ووسائل وطرق الإخراج معاً.

وقد روج لمذهب اللامعقول عدد من الأدباء الذين يقيمون الآن فى باريس وإن لم يكونوا فرنسى الأصل مثل : صموئيل بيكيت الإيرلندى الأصل الذى يقيم فى باريس ويكتب مسرحياته بالفرنسية أولا ثم يترجمها بعد ذلك إلى الإنجليزية بنفسه ، وقد تتلمذ سنوات طويلة على يد الأديب الانجليزى (جيمس جويس) الذى أقام هو الآخر مدة طويلة فى باريس وكتب فيها قصته الشهيرة التى سماها (أوليس) وفيها يطلق لخواطره العنان لتتداعى تلقائيا دون نظام أو ترتيب ، بل ودون ترقيم أيضا ، وسماها بهذا الأسم لأنه يقص فيها رحلة حياته وماخلفته فى نفسه من ذكريات وأثارته من خواطر وانفعالات ، فهو جواب حياة كما كان أوليس فى ملحمة الأوديسة خلال السنوات العشر التى قضاها فى رحلة عودته من طروادة فى آسيا الصغرى إلى جزيرة إيتاكا مقر ملكه عند ساحل بلاد اليونان الغربى فى الإدرياتيك، وكذلك يوجين أونسكو) الرومانى الأصل، وأخيراً آداموف الأرمنى الأصل وكلاهما يقيم أيضاً فى باريس.

وهؤلاء الكتاب أصحاب مذهب اللامعقول الذى كان له بذور سابقة عند (جويس) ثم عند ألبير كامى الذى روج لهذا الاصطلاح ، إصطلاح اللامعقول فى قصصه ومسرحياته . غير

أن هذه الجماعة غالت فيه وعممته ووصلت به إلى التجريدية المطلقة ، وهذه التجريدية المطلقة نحسها بوضوح فى مسرحياته ، ففى مسرحية «نهاية اللعبة» يخبرنا كلوف دائماً فى حواره مع هام أن الوقت ساعة الصفر ، أى أننا خارج نطاق الزمن . كما يخبرنا أنه لا وجود لشىء خارج المشهد الذى نراه ، رمزا إلى الانطلاق من إطار المكان أيضاً ، وبذلك تجرى أحداث المسرحية فى المطلق المجرد الخارج عن إطارى الزمان والمكان وما فيهما من عوامل وملابسات ونسبية ، وهذا هو المقصود بالتجريدية فى مثل هذه المسرحيات . والمقصود من هذه التجريدية عندئذ هو إظهار الحقيقة الميتافيزيقية المطلقة لجوهر الحياة بصرف النظر عن الزمان والمكان وخارج الزمان والمكان أى على نحو تجريدى مطلق ، وهم بذلك يريدون أن يقولوا لنا إن الحياة فى جوهرها وفى حقيقتها التجريدية شىء لا معقول أى غير مفهوم ولا قابل للفهم أو التفسير ، ولذلك يبلغ هؤلاء الكتاب فى التشاؤم أقصاه ، فالتشاؤم أى البحث والكشف عما فى الحياة من مظالم وشرور وآثام وفساد ليس جديداً على الأدب ، بل إن الأدب قد كان فى معظمه وعبر القرون نوعا من الاحتجاج الدائم المستمر على الحياة ، والواقعية النقدية تعتبر بطبيعتها مذهبا متشائما يعتقد أن الشر هو الأصل فى الحياة وفى الإنسان ، وأن واجب الأدب الدائم هو الكشف عن هذا الشر وتصويره ، وبذلك تعتبر مذهبا متشائما ، ولكنه تشاؤم غير يائس ، لأنه لا يكتفى بتصوير الشر ، بل يكشف أو يوحى بأسبابه .

وإذا كانت الواقعية ترجع معظم هذه الأسباب إلى فساد الأوضاع الاجتماعية وإفساحها المجال للمظالم ، ولاستغلال الأنسان لأخيه الأنسان أو بطشه به ، فإن الطبيعة ترجح رد الشر أو معظمه إلى حقائق الجسم البيولوجية والعضوية وما فى هذا الجسم من غرائز الأنانية والعدوان المفطوره فيه . وأى بحث وتصوير للشر لا يمكن أن يوحى باليأس مادام يكشف لنا أيضا عن العلل والأسباب التى يعتبر الكشف عنها أول مرحلة ضرورية فى السيطرة عليها وإزالتها ، إما باصلاح الأوضاع الفاسدة فى المجتمع إذا كان الشر نابعا عنها ، وإما بترويض غرائز الانسان وتهذيبها عن طريق التقنية لها canalisation أو التسامى بها sublimation وبذلك لا يعود هناك مجال لليأس فى مثل هذا المذهب المتشائم ، فاليأس لا يكون إلا حيث لا نعرف للشر سبباً ولا علة كما لا نعرف له علاجا ولا وسيلة للخلاص .

وأصحاب اللامعقول يعتبرون يائسين فى تشاؤمهم لأنهم يعلنون إفلاسهم وعجزهم عن اكتشاف علل وأسباب لما فى الحياة من سخافات ومظالم ، ويؤمنون بأن اللامعقول هو حقيقة الحياة وجوهرها المجرد المطلق ، أى أنه لا علاج له ولا وسيلة للتخلص منه ، وبذلك تعتبر نظرتهم إلى الحياة نظرة يائسة لا متشائمة فحسب . وفى مسرحية (نهاية اللعبة) التى ترى أن الحياة لعبة سخيفة غير مفهومة ولا قابلة للفهم وأن نهايتها هى الموت والعدم ، نرى أربعة شخصيات فى بؤس ساحق دون أن

نعرف لهذا البؤس سبباً ولا علة ولا حكمة ، فاحداها شخصية رجل ضرير كسيح نراه وكأنه قد قضى عليه أن يظل مقعدا فى كرسيه حتى يوافيه فيه الموت ، فينشر على وجهه الضمادة القذرة التى هى الكفن ، والشخصية الأخرى لتابع له متصلب الساقين وكأنه قد قضى عليه أن يظل واقفا أبد الدهر على نحو ما قضى على الآخر بأن يظل مقعدا ضريراً . والشخصيتان الأخريان لأب وأم الشخص المقعد الضرير وقد بترت ساقا كل منهما فى حادثة لا نعلم عنها شيئاً لأنها من مصادفات الحياة الملعونة غير المفهومة ، ثم ألقى بجزع كل منهما فى صندوق قمامة كبير وأغلق عليه . وفى مرات قليلة يبرز الجذعان من الصندوق ليتبادلا فيما بينهما عبارات خاطفة تفيد سخف الحياة وضياعها وفناءها ، مثل حديثهما عن أيام زواجهما الأولى ونزهتهما عندئذ فى قارب ببحيرة كومو الشهيرة بإيطاليا ، وهذه الذكريات المشرقة إنما يستعيدانها ليشعرانا بسخافة الحياة وفنائها وعجزها ، عن طريق المقابلة ، عندما نرى الزوج يسأل زوجته عما إذا كانت تستطيع أن تقبله ، فتجيبه بحركة ضعيفة متهافتة من يدها قائلة إنها لا تستطيع ، رمزا إلى عجز الشيخوخة المطلق ، وبذلك يضيف المؤلف العجز عن الحركة إلى العجز عن الفهم لكى يكمل ظلام الصورة الحالكة اليائسة التى يرسمها المؤلف للحياة فى هذه المسرحية ، التى لا فصول فيها ولا تغيير فى المشاهد والأشخاص ولا تطور فى الأحداث مما يعتبر ثورة على الأصول التقليدية للدراما ، فضلا عن الثورة العارمة اليائسة على الحياة نفسها وعلى جوهرها المطلق ، المجرد من إطارى الزمان والمكان .

وثورة اللامعقول على الحياة وعلى منطق العقل تجعل من كل محاولة لفهم مسرح اللامعقول على أساس رمزى أوسريالى أوفلسفى ميتافيزيقى معناها رد الحياة إلى نطاق العقل وإمكانية الفهم ، وفى هذا ما يتعارض مع فلسفة اللامعقول نفسه وزعمها أن الحياة لاتسير على منطق وأنها تبعا لذلك تستعصى على الفهم مهما بذل الإنسان من جهد ، فنحن لانستطيع أن نفهم فى رأى بيكيت مثلا لماذا يصاب هذا الشخص بالعمى والكساح بينما يصاب آخر بتصلب الساقين، ولماذا تبتر ساقاشخصين آخرين ويلقى بجذعيهما فى صندوق القمامة ويبلغ بهما العجز حتى عدم القدرة على تبادل القبلات وتصبح أوقات السعادة الغابرة مصدراً للحسرة والأسى فى حاضرهم المحزن الكئيب بعد أن كانت فى الماضى عاملا منعشا ومريحا فى الحياة .

وواضح مافى كل هذا من تشاؤم حالك فى النظرة إلى الحياة وإلى مصير الإنسان المظلم الذى ينتهى حتما بالموت والفناء . وشتان بين هذا الموقف ومواقف سابقة لعدد من الأدباء والشعراء اللذين كانوا يؤمنون بإرادة الإنسان وقوة عزمه على مجابهة المآسى بل وعلى مجابهة المرض والموت ذاتهما ، وفى أدبنا العربى والآداب الأجنبية أمثلة واضحة لإرادة الحياة النابضة مثل مانراه فى شعر أبو القاسم الشابى الذى كان يشكو من مرض فى القلب ومات قبل الثلاثين من عمره، ومع ذلك كنا نراه وهو فى شدة المرض يتحدى هذا المرض ، بل ويتحدى الموت نفسه فى عدد من قصائده الرائعة التى تعتبر من أجملها قصيدة « نشيد الجبار أو هكذا يغنى بروميثيوس » وفيها يقول :

سأعيش رغم الداء والإعياء كالنسر فوق القمة الشماء

وعند عدد من الشعراء العالميين نحس الشجاعة التى ترى فى الموت نفسه ظاهرة طبيعية وانتقالا من مرحلة فانية إلى مرحلة باقية تستكمل فيها الذات الإنسانية الخالدة مقوماتها ، ومن ثمة لا نراهم يفزعون من الموت نفسه ، بل يقبلونه برضى وفى غير فزع ، ومن أمثال هؤلاء الشاعران الانجليزيان الكبيران كيتس وروبرت بروك . وواضح الفرق الكبير بين مثل هـــذا الموقف وموقف اللامعقول المتشائم اليائس .

وقد ينتقل اللامعقول من الميتافيزيقية التجريدية الباحثة عن المصير إلى التشاؤم النفسى والاجتماعى بإظهار فساد النقيضين وسحقهما للإنسان على نحو ما نرى مثلا فى مسرحية « الكراسى » ليوجين أونسكو حيث نرى زوجا وزوجة فى التسعين من عمرهما منعزلين فى حراسة قصر بجزيرة منعزلة فيشقيان بتلك العزلة التى تسوقهما إلى اجترار هموم الحياة وتحويل الذكريات السعيدة نفسها إلى منغصات وعوامل أسى وآلام ، على نحو ما تفعل العزلة المطلقة عندما تنزل بنا . وإذا كان هذان الشيخان يضحكان ويقهقهان أحيانا فإننا نحس فى ضحكهما ما يؤكد الحكمة الشائعة بأن سر البلايا ما يضحك . وعندما يخرج هذان الشيخان من عزلتهما بدعوة عدد كبير من الناس إلى زيارتهما فى بيتهما المنعزل فى الجزيرة لا نرى أشخاصا حقيقيين يحضرون إليهم بل أشباحا تجلس على كراسى خالية يحضرها الشيخان من مخزن القصر ، ومع ذلك نرى حديثاً

تافهاً لا ينقضي يدور بين هذين الشيخين وتلك الأشباح غير المرئية أي الكراسي الخالية . وبالرغم من خلو تلك الكراسي رمزاً لتفاهة من دعوا للجلوس عليها واعتبارهم في حكم العدم، نرى هذا الزحام يفصل الرجل والمرأة عن بعضهما وبالتالي يزيد في إحساسهما بالعزلة والضياع . وهذا أيضاً له نصيب من الصحة فالإنسان كلما زادت الجماعات من حوله ازداد إحساساً بالعزلة ، بدليل أننا نشعر بتلك العزلة في المدن التي تضم الملايين أكثر من إحساسنا بها في قرية قد لا تضم أكثر من عشرات . فهذه الملايين التي تطن وتضج تصبح أشبه بهدير أمواج البحر الذي يزيد من إحساسنا بالوحدة والعزلة عندما نجلس منفردين على شاطيء بحر هادر . ومعنى ذلك أن المجتمع في رأى هؤلاء المتشائمين لا يزيدنا هو الآخر إلا بؤساً ومزيداً من الإحساس بالعزلة والضياع ، حتى لنرى الرجل الشيخ في هذه المسرحية ينادي زوجته وقد فصلت بينهما الجموع متحسراً على أنه لم يعد قادراً بسبب هذا الزحام أن يسكن ويطمئن إلى جوارها ، وكأن هذين الشيخين قد « استجارا من الرمضاء بالنار » . كأنهما قد استجارا من العزلة المضنية، بالمجتمع الأشد إضناءً ، وبهذا يكتمل طرفا البؤس والتشاؤم والإحساس بالبؤس وضياع الحياة . بل ويضيف المؤلف ما يفيد وهم الأمل والطموح ، فهذا الرجل الشيخ نراه يزعم أن له رسالة يريد أن يؤديها إلى البشر وأن يستخلف عليها خطيباً يذيعها بين الناس الماثلين على الكراسي الخالية ، أي يبلغ الرسالة إلى الفراغ والعدم ، ومع ذلك يتضح لنا أن هذا الخطيب

أخرس أبكم ، وبذلك تكتمل صورة هذه الرسالة وصورة الحياة التي ليست في النهاية إلا خطيبا أبكما وأناسا جوفا أو عدما ، مما يقطع بفساد هذا الوهم وفساد ذلك الطموح . كل هذا بالرغم من تملق الرجل الشيخ لما سمى في المسرحية باسم الإمبراطور الذي انشق قاع المسرح إشارة إلى دخوله إلى بيت الرجل العجوز. والإمبراطور هنا يمثل كل الأشياء التي قد يتعلق بها وهم الناس سواء أكانت تلك الأشياء امبراطوراً أو حاكما أو إلها أو أملا أو طموحا ، فكل هذه التفسيرات ممكنة لهذا الإمبراطور الذي يعلن الشيخ أنه خادمه وتابعه الأمين ، إشارة إلى استذلال الطموح لبني الإنسان رغم أنه خرافة وشبح ووهم باطل . وبهذا يمتد التشاؤم واليأس إلى ذوي الرسالات أنفسهم ويكتمل الظلام والحلكة حول هذه الصورة المعتمة للحياة وللمصير معاً على الأساسين السيكلوجي والاجتماعي .

وهكذا يتضح لنا ما في مسرح اللامعقول من ثورة على الحياة أو بتعبير أدق من تمرد يائس عليها ، فضلا عن اتفاقه مع الأوتشرك والمسرح الملحمي في التمرد على الصورة التقليدية للدراما . ونحن إذا ما استطعنا أن نستسيغ الأوتشرك الذي ترجع أصوله إلى تشيكوف وجوركي ، ونستسيغ برخت الملحمي فإنني لا أستطيع أن أقبل مسرح اللامعقول لأنه مسرح مريض، ولا أظن أنه من الممكن أن تتعايش الحياة مع المرض زمناً طويلا ، ولابد من أن

يتخلص أحدهما من الآخر . وأكبر الظن أن الحياة هي التي ستكون لها الغلبة في النهاية ، كما أن الفن لا يمكن أن يتحول إلى هذيان يائس غير مفهوم ولا قابل للفهم .

خاتمة

هذه هي التخطيطات العامة لمذاهب الأدب الكبرى التي ظهرت عند الغربيين في العصور الحديثة منذ عهد النهضة حتى اليوم ، وهي مذاهب توثقت معرفة العالم العربي بها منذ نهضته الأخيرة. وإنه وإن يكن من العسير أن نجد مدارس أو جماعات عربية حديثة قد تقيدت بهذا المذهب أو ذاك إلا أنه مما لا شك فيه ان حركة التجديد الثقافي والأدبي في العالم العربي المعاصر ، سواء في الشرق أو المهجر ، قد تأثرت أكبر التأثر بكل هذه المذاهب التي اشتبكت وتداخلت في هذه الحركة التجديدية العامة ، على اختلاف في النسب ، وفقاً لظروف الحياة المختلفة ، ولأمزجة الأفراد واتجاهاتهم المتباينة .

على أنه إذا كانت حركة التجديد الأدبي قد تأثرت بمذاهب الأدب الغربية المختلفة من حيث مضمون الأدب وأصوله ، فإنها قد تأثرت أيضاً أبلغ التأثر من حيث غايات الأدب وأهدافه ، حتى رأينا المفكرين والأدباء يقتتلون اليوم في العالم العربي كله حول هذه الأهداف والغايات . على نحو يستحق أن نتبينه وأن نوضح خطوطه العامة .

غايات الأدب

لاشك أن حديثنا عن الأدب ومذاهبه قد تناول بالضرورة بعض إشارات لغايات الأدب ، وذلك باعتبار أن هذه الغايات لابد أن تدخل فى تعريف الأدب وتحديد مدلوله ، كما لابد أن تدخل فى التمييز بين مذاهبه المختلفة . وباستطاعتنا أن نلمح بعض هذه الغايات مثلا فى تعريفنا للأدب بأنه صياغة فنية لتجربة بشرية، أو أنه نقد للحياة ، كما باستطاعتنا أن نلمح بعض تلك الغايات عندما نحدد مذهباً أدبيا كمذهب الفن للفن بأنه المذهب الذى يتخذ للأدب غاية خلق القيم الجمالية ، أو عندما نحدد الرومانسية بأنها تتخذ للأدب غاية التعبير عن الذات الفردية ،أو أن الواقعية ترمي إلى إظهار ما فى الحياة من قبح وشر .

كل هذا صحيح ، ولكننا بالرغم من استعراض حدود الأدب ومذاهبه ، لا نزال نشعر بأن هذا الاستعراض لم يجب على عدة أسئلة لا تزال تتردد فى العالم العربى الحديث . بل وفى غير العالم العربى عن غاياته ووظائفه فى الحياة .

فالناس يتساءلون فى كل مكان عن غايات الأدب ووظائفه ، ويختلفون حول هذه الغايات والوظائف ، بل ويقتتلون . فمنهم من يقول إن الأدب كغيره من الفنون نوع من الترف الذى لم يعد له مجال فى الحياة الحديثة القائمة على العلم والإنتاج ، ومنهم من يرى أن الأدب ضرورة من ضرورات الحياة ، وأنه يشبع فى حياة الناس حاجات ملحة لا تقل خطورة عن غيرها من الحاجات المادية

وغير المادية . بل ومنهم من يرى أن من واجب الأدب أن يساهم في تنظيم الإنتاج العام و تنميته وتحقيق العدالة في توزيع ثرواته ، وذلك باعتبار أنه الوسيلة الأولى لرياضة أهم أداة من أدوات الإنتاج والاستهلاك وهي الإنسان .

ولا تقف المعركة الدائرة حول غايات الأدب ووظائفه ، عند ضرورته أو عدم ضرورته ، بل تمتد إلى الاختلاف حول الغايات التي يمكن أن يسعى إليها ، فيتساءلون هل يجب أن يكون الأدب ذاتيا أم موضوعيا . وهل يجب أن يكون فرديا أم اجتماعيا . وهل يجب أن يكون أدب جمال أم أدب حياة . وهل يكون أدب عاطفة وانفعال أم أدب عقل وتفكير . ثم هل يجب ان يحمل رسالة أخلاقية تهذيبية ، أم يكتفي برسالته الجمالية . هل يحسن أن يكون أدب شرح وتفسير وعرض وإيضاح ، أم أدب دعوة وهداية وإرشاد وتوجيه . وأخيراً هل يحسن أن يكون أدب هروب وحياد ،أم أدب رأي والتزام .

كل هذه اتجاهات تتصارع في مجال الأدب في العالم العربي وغيره من العوالم في العصر الحاضر ، فما بالنا لو عدنا إلى التاريخ لنحاول استعراض الغايات التي كان يهدف إليها الأدب وغيره من الفنون في تاريخ الإنسانية الطويل ، الذي يمتد من الرجل البدائي حتى الرجل المتحضر المعاصر ، حيث نرى الآداب والفنون تختلط في نشأتها الأولى بالسحر ومعتقدات الإنسان البدائي ، ثم تنتقل من السحر إلى الدين ، حيث نرى فنونا أدبية خطيرة تولد في

كنف الدين ، وفى خدمة طقوسه وشعائره ومعتقداته ؛ على نحو ما نشأ فن المسرح فى عبادة ديونيزوس إله الكرم والخمر عند اليونان . ونشأ ما يشبه هذا الفن قبل ذلك فى عبادة إيزيس وأوزوريس عند قدماء المصريين . ثم نجد الأدب ينتقل إلى خدمة المجتمع ، فيعتبر سجلا تاريخيا لأحداثه الكبرى ، حتى قيل إنه السجل الأول لحياة شعب كالشعب العربى ، وذلك مع مزاوجته عندئذ بين التعبير عن حياة المجتمع وأحداثه الكبرى ، والتعبير عن حياة الفرد وبعض خواطره أو عواطفه أو مشاهداته .

ثم تعقدت الأمور بنمو التفكير البشرى وتناوله لمختلف مناحى النشاط الإنسانى بالتحليل والتوجيه ، فلم يعد الأدب ينمو ويتطور بطريقة تلقائية تمليها ملابسات الحياة وحاجات الفرد والمجتمع ، بل تدخل التفكير الفلسفى ، وأخذ يستنبط للأدب والفن غايات جديدة، وإن يكن قد ابتدأ على يد أرسطو باستقراء تلك الغايات من الأدب الذى سبق إنشاؤه بطريقة تلقائية، وحاول أن يظهر غايات أو وظائف خفية كانت مستقرة فى ذلك الأدب ، وكانت تعمل عملها فى النفوس على نحو لاشعورى ، ثم جاء هذا الفيلسوف الجبار ، فحاول أن يظهر إلى عالم الوعى والإدراك تلك الغايات والوظائف الخفية الفعالة ، ويفسر بفضلها استراحة الناس لهذا الأدب أو الفن وإقبالهم عليه .

وفى الحق إن أرسطو بوضعه لنظرية العلل ، كان قد مهد

لإخضاع الأدب وغيره من النشاط الإنسانى لنفس النظرية العامة الشاملة . ولم يكن بد من أن يطبقها على الأدب على نحو ما فعل فى كتابه عن الشعر ، حيث نراه عند حديثه عن فن التراجيديا يضع لهذا الفن علة غائية هى التى سماها بالتطهير النفسى ، وإن يكن قد أجمل الحديث عن هـــذه الغاية إجمالا تركها محوطة بالغموض ، وأفسح المجال فى تفسيرها لشتى الآراء والنظريات .

وملخص نظرية التطهير Catharsis هو أن التراجيديا تطهر النفس البشرية بإثارة الخوف والشفقة . وبالرغم من اختلاف الآراء فى تفسير هذه النظرية ، إلا أننا لا نعدو الحق القريب إذا قلنا إن أرسطو يريد أن يقول إن المأساة ـ بإثارة انفعالى الخوف والشفقة بما تعرض من أحداث ـــ تخلص نفوسنا مما هو مكبوت فيها من أمثال تلك الانفعالات ، وكأنها تداوينا بالتى كانت هى الداء . وإذا كان أرسطو قد قصر التطهير على هذين الانفعالين ، فالراجح أنه إنما فعل ذلك لأن التراجيديا الإغريقية القديمة التى استقى منها نظريته فى الغالب تثير هذين الانفعالين دون غيرهما ، وذلك لأن محورها الأساسى كان الصراع بين الآلهة، أو بينهم وبين الملوك والأمراء وأنصاف الآلهة ،أو بين قوى الكون المتضاربة . ولما كان فن المأساة قد تطور ، وأصبح يتناول تجارب البشر المختلفة ومحنهم فى الحياة كأفراد وكأعضاء فى المجتمع،فإن باستطاعتنا أن نوسع من نظرية التطهير ، فنقول بأن فن المأساة لا يطهر

النفس البشرية من انفعالى الخوف والشفقة فحسب ، بل ويطهرها أيضاً من غيرهما من الانفعالات والمشاعر المكبوتة . فالمأساة التى تعالج تجربة غرام عاث محتدم قد تطهر النفس من رغبة مكبوتة أو تلهف لمثل هذه المغامرة ، وبخاصة عند الشبان واليافعين .

هذا ، ولقد سبق أن أوضحنا عند حديثنا عن التجربة البشرية التى يصوغها الأدب أن هذه التجربة قد تكون خيالية ، وادخاراً للطاقة الفعلية للكاتب . وباستطاعتنا أن نقول هنا أن ما يصدق على الكاتب يصدق على القارىء أو المشاهد ، فتصبح التجربة البشرية المعروضة عليه فى المسرحية أو القصيدة إدخاراً لطاقته الفعلية وتطهيراً لنفسه من رغبته المكبوتة ، إذ يعيش فى الخيال ما كان يود أن لو عاشه فى واقع الحياة .

وتطور البحث فى غايات الأدب بعد أرسطو فلم يعد قاصراً على الغاية التى يحققها على نحو لا شعورى ، كالتطهير ، بل امتد إلى الغايات الإرادية الواعية ، وذلك بحكم ظهور كل المذاهب الأدبية المختلفة .

ونستطيع أن نقول بأن المذاهب الكلاسيكية بوجه عام لا تتخذ الأدب وسيلة للتعبير عن الذات الفردية ، بل تتخذ الإنسان موضوعاً لدراستها ، وتجعل من هذه الدراسة غاية فى ذاتها .

ومع ذلك فهذه الغاية لابد أن تحقق عدة أهداف أخرى فى السلوك الفردى والسلوك الاجتماعى ، كما قد تؤدى إلى تهذيب الجنس البشرى والرقى بمستواه الإنسانى العام . وكل ذلك استناداً إلى تلك النظرية الفلسفيـــة الخالدة التى استهل بها سقراط رائد المفكرين فلسفتـه ، فقال إن الفهم هو الدعامة الأولى والأساسية للسلوك الفردى والاجتماعى ، وذلك سواء أكان الفهم منصرفاً إلى فهم الإنسان لنفسه أو فهمه لغيره أو معرفتـه للخير والحق والجمال فى ذاتها . وذلك باعتبار أن عدم فهم الإنسان لنفسه ومغالطته لها ، وعدم فهمه لغيره وما فى نفس ذلك الغير من نزعات ورغبـات ومشاعر ، كما أن جهله لما هو خير وما هو شر — كل هذا يكون السبب الأساسى فى إعوجاج السلوك الفردى والاجتماعى . والإنسانية كلهـا لا يمكن أن تنسى ما صاح به سقراط من أن الإنسـان لا يمكن أن يرتكب الشر وهو عالم أنه شر ، كما أنه لا يمكن أن ينصرف عن الخير وهو عالم أنه خير .

وهكذا يتضح كيف أن الأدب الذى يتخذ له غاية تحليل النفس البشرية وإظهار خفاياها وتفسيرها وإيضاحها ، ويتخذ من هذه المهمة غاية مكتفية بذاتها ـ لا يمكن ان يقال بأنه أدب لا يخدم الحياة ، ولا يخدم الفرد أو المجتمع ، وذلك باعتبار أن الفهم الصحيح يعتبر أساساً

صلبا لكل سلوك فردى أو اجتماعى خير . وفى كل هذا ما يسلمنا إلى التعريف الذى أوردناه عن الأدب عندما قلنا إنه نقد للحياة .

وما أن انهارت الكلاسيكية حتى تشعبت الاتجاهات، وتعددت المذاهب ، ولم يجمع الأدباء بعد الكلاسيكية على أى مذهب .

والواقع أن الغايات التى اتخذت هدفاً للأدب فى كل مذهب كثيراً ما حددت على أساس فن خاص من فنون الأدب، كان محور تفكير واهتمام دعاة ذلك المذهب. فالرومانسية مثلا عندما تقول بأن الأدب تعبير عن الذات الفردية إنما ينصرف تفكيرها إلى الشعر الغنائى بنوع خاص، وذلك لأنه الفن الأدبى الذى يستطيع تحقيق هذه الغاية ، بينما يقصر عن ذلك فن آخر كفن القصة أو المسرح ، الذى لا مفر له من أن يكون موضوعياً ، فالذاتية لا يمكن أن تدخله إلا لماما أو بطريق غير مباشر ، أو فى ثوب التنكير . وعندما نهضت مذاهب أخرى تحارب الذاتية وتدعو للموضوعية كانت دعوتها منصرفة بالضرورة إلى الفن الأدبى الذى ظهرت فيه الذاتية وطغت عليه ، وهو فن الشعر الغنائى.

والمعركة التى دارت ولا تزال تدور بين الذاتية والموضوعية لا يريد الكثير من المفكرين التسليم بأساس التعارض فيها بالنسبة للشعر الغنائى ، لأنهم يرون أن هذا الفن لا يمكن أن يكون له غير هدف واحد هو التعبير عن النفس البشرية، وأنه حتى عندما يتحدث عن .

الطبيعة والعالم الخارجى لا يمكن أن يتحدث عنهما حديث العلم. وكما هما فى العالم الخارجى، وإنما يتحدث عنهما كما ينعكسان فى النفس البشرية ويتلونان بألوان تلك النفس، وإلا خرج الحديث عن مجال الأدب.

أما الخلاف القائم بين القيمة الجمالية للأدب والقيمة النفعية أو الحيوية، فهو أيضاً لا يستند إلى تعارض أساسى، وذلك لأن الإنسانية قد أجمعت منذ الأزل حتى اليوم على أنه لا يمكن اعتبار كل كلام أدباً. فالعلم ليس أدباً، والتفكير المجرد ليس أدباً، وإنما يتميز الأدب عن غيره من الكلام أو التفكير بخاصة أساسية هى قيمته الجمالية التى تنبعث من خصائص أسلوبه، وبانعدام هذه القيمة ينعدم الأدب. وإنما يدور الخلاف حول استطاعة الأدب الاكتفاء بقيمته الجمالية دون القيم النفعية الأخرى أو عدم استطاعته.

والخلاف الجدى حول غايات الأدب هو الذى يتركز فى الخلاف حول موضوعات الأدب، وحول الموقف الذى يقفه الأديب من تلك الموضوعات، وهل يلتزم فيها برأى أم لا يلتزم. وذلك لأننا حتى لو سلمنا بأن الأدب تعبير عما فى النفس البشرية، فإنه من السهل أن نتبين أن هذه النفس تحفل بالموضوعات، ففيها مشاعر خاصة وآمال وآلام ذاتية، وإحساسات وخواطر فردية أو ميتافيزيقية، كما أن فيها صوراً منعكسة عن المجتمع، وآمالا وآلاما لجماهير الناس. وإذا كان تعبير الأديب عن مشاعره الخاصة لن يعدم إحداث صداه فى نفوس

الغير ، ونزوله من تلك النفوس منزل الرضا والنفع ، بحكم التشابه القائم بين أفراد البشر ، وبحكم عدوى التنفيس التى لابد أن تمتد من نفس الشاعر أو الأديب إلى نفس قارئه ، إلا أن أمواج الحياة قد طغت على العالم فأصبح الناس فيها كالغرقى يتلهفون على من يمد إليهم يدا لينقذهم من لجها العاتى ، أو يعينهم على أن يطفوا فوق أثباجها. وجماهير عديدة من البشر أصبحت لا تقنع من الأدب بالمتعة الجمالية أو بعملية الترويح أو التنفيس عن مكبوتات النفس ، بل تطلب منه عملا إيجابيا ، وإيثاراً وتضحية بالذات فى سبيل الغير من ملايين الناس الغارقين فى محن الحياة ومشقاتها. وربما كان هذا هو السبب الأساسى فى طغيان الدعوة إلى الأدب الملتزم فى الوقت الحاضر ، وهو الأدب الذى يحارب الذاتية والانعزالية والهرب ، ويدعو الأديب إلى أن يواجه مشاكل عصره ومحن الناس من حوله ، لا ليسجلها أو يعرضها فحسب ، بل ليلتزم إزاءها برأى ، ويتحمل مسئولية هذا الرأى أمام الجميع، مهما عرضته تلك المسئولية إلى الأخطار أو أنزلت به من مشقات .

* * *

فهرس

صفحة

صفحة



الثمن ٢٥ قرشا

دار الهنا للطباعة ت : ٧١٣٢٧